

**FOLHA
EXPLICA**

**LITERATURA
BRASILEIRA HOJE**

MANUEL DA COSTA PINTO



PUBLIFOLHA



LITERATURA BRASILEIRA HOJE

MANUEL DA COSTA PINTO

Esta obra foi digitalizada pelo grupo Digital Source para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>

Conselho Editorial

Alcino Leite Neto

Ana Luisa Astiz

Antônio Manuel Teixeira Mendes

Arthur Nestrovski

Carlos Heitor Cony

Gilson Schwartz

Marcelo Coelho

Marcelo Leite

Otávio Frias Filho

Paula Cesarino Costa

FOLHA
EXPLICA

LITERATURA BRASILEIRA HOJE

MANUEL DA COSTA PINTO

PUBLIFOLHA

© 2004 PubliFolha — Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A
© 2004 Manuel da Costa Pinto

Editor
Arthur Nestrovski

Assistência editorial
Fernanda Diamant

Capa e projeto gráfico
Silvia Ribeiro

Produção gráfica
Soraia Pauli Scarpa

Assistência de produção gráfica
Guilherme Macabelli

Revisão
Mário Vilela, Fernanda Spinelli

Editoração eletrônica
Picture

Dados internacionais de Catalogação *na* Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Costa Pinto, Manuel da
Literatura brasileira hoje / Manuel da Costa Pinto. — São Paulo :
Publifolha, 2004. — (Folha Explica)
Bibliografia
ISBN 85-7402-582-8
1. Literatura brasileira — História e crítica I. Título. II. Série.

04-1781

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura brasileira — História e crítica 869.909

PUBLIFOLHA

Divisão de Publicações do Grupo Folha

Al. Barão de Limeira, 401, 6º andar, CEP 01 202-001, São Paulo, SP

Tel.: (11) 3224-2196/2202/2205 — Site: www.publifolha.com.br

Os leitores interessados em fazer sugestões podem escrever para Publifolha no endereço acima, enviar um fax para (11) 3224-2163 ou um e-mail para publifolha@publifolha.com.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
-----------------	---

PARTE 1: POESIA

POESIA BRASILEIRA HOJE.....	14
MANOEL DE BARROS.....	17
AFFONSO ÁVILA.....	19
HAROLDO DE CAMPOS	22
FERREIRA GULLAR.....	24
AUGUSTO DE CAMPOS.....	26
SEBASTIÃO UCHOA LEITE.....	28
ADÉLIA PRADO.....	30
FRANCISCO ALVIM.....	32
ARMANDO FREITAS FILHO	34
BRUNO TOLENTINO	36
CAETANO VELOSO	38
WALY SALOMÃO.....	40
DUDA MACHADO.....	42
AFONSO HENRIQUES NETO.....	44
ANTÔNIO CÍCERO.....	46
GLAUCO MATTOSO.....	48
PAULO HENRIQUES BRITTO	50
JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES	52
HORÁCIO COSTA.....	55
FERNANDO PAIXÃO.....	57
RÉGIS BONVICINO.....	59
NELSON ASCHER	61

AGE DE CARVALHO	63
ARNALDO ANTUNES.....	65
FREDERICO BARBOSA	67
CARLITO AZEVEDO.....	69
CLAUDIA ROQUETTE-PINTO	71
HEITOR FERRAZ.....	73
FÁBIO WEINTRAUB.....	75
TARSO DE MELO	77

PARTE 2: PROSA

PROSA BRASILEIRA HOJE.....	82
LYGIA FAGUNDES TELLES.....	85
DALTON TREVISAN	87
RUBEM FONSECA.....	90
CARLOS HEITOR CONY.....	92
DÉCIO PIGNATARI	94
HILDA HILST	97
ZULMIRA RIBEIRO TAVARES.....	99
VALÊNCIO XAVIER.....	101
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO	103
LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO	105
MOACYR SCLiar.....	108
MODESTO CARONE	110
JOÃO UBALDO RIBEIRO	112
SÉRGIO SANT'ANNA	114
CHICO BUARQUE.....	116

JOÃO GILBERTO NOLL	118
ANA MIRANDA	121
CRISTOVÃO TEZZA.....	123
MILTON HATOUM	125
MARÇALAQUINO.....	127
PAULO LINS	129
BERNARDO AJZENBERG	131
BERNARDO CARVALHO.....	133
NUNO RAMOS.....	135
LUIZ RUFFATO	137
FERNANDO BONASSI.....	139
JULIANO GARCIA PESSANHA	142
ANDRÉ SANT'ANNA.....	144
MARCELO MIRISOLA	146
NELSON DE OLIVEIRA.....	148
BIBLIOGRAFIA E SITES.....	151
ÍNDICE ONOMÁSTICO	156

INTRODUÇÃO

[Pág. 10]

Este livro tem a pretensão de apresentar um panorama da literatura brasileira contemporânea. Não propõe juízos de valor ou veredictos, mas procura salientar as razões pelas quais alguns autores se tornaram representativos da diversidade de nossa produção poética e ficcional. Escrever a história do presente é sempre arriscado — e isso também vale para a literatura. Sem o necessário distanciamento que o passar do tempo proporciona, podemos avaliar um autor ou uma obra com base em sua repercussão imediata, que pode ser desmentida ou ratificada por obras posteriores e novas gerações de leitores. Mas se "poesia é risco" (como quer um poeta que será abordado aqui) e se o mesmo se aplica à prosa, então a crítica literária consiste em compreender o alcance e a permanência da aventura da escrita.

De certo modo, cada poema, conto ou romance contém uma concepção do que é a literatura — e o

[Pág. 11] tato de que essas concepções muitas vezes se excluem mutuamente faz parte dos impasses que estão no coração do trabalho criativo. Por isso, o leitor não encontrará aqui um ponto de vista unívoco, mas obras que criam seus próprios pressupostos e os desenvolvem coerentemente. De acordo com essa idéia, a forma de exposição escolhida não poderia ser o ensaio (que supõe um centro organizador, impõe continuidades e exclusões), mas um mosaico de escritores, em que o centro está por toda parte e a circunferência em parte alguma.

Sendo assim, o volume 60 da coleção "Folha Explica" enfoca 60 autores: 30 poetas, 30 prosadores. Esse número, necessariamente arbitrário, expressa os limites de seu método e a opulência de sua matéria-prima. O livro não tem ambições enciclopédicas: os textos aqui apresentados não são verbetes que elencam a miríade de obras da literatura atual, mas leituras que procuram identificar singularidades. Por outro lado, cada um dos

autores abordados constitui uma espécie de campo de força, ou seja, aponta para certas tendências ou dicções presentes em outros escritores, cujo número ultrapassa em muito os 60 capítulos aqui dispostos. Esses autores são mencionados no interior dos capítulos, estabelecendo-se correlações e diálogos. Para facilitar a leitura, ao final do volume há um índice onomástico no qual o leitor poderá visualizar a incidência dos autores e as relações que se estabelecem entre eles.

Obviamente, o critério de escolha dos escritores analisados tem algo de imponderável: crítica literária também é risco — mesmo quando não expressa uma opinião pessoal, mas procura entender a importância que autores e obras adquiriram dentro de nosso sistema literário.

[Pág. 12] Página em branco

[Pág. 13] Título

PARTE 1: POESIA

POESIA BRASILEIRA HOJE

Existem duas idéias sobre a poesia brasileira que são consensuais, a ponto de terem virado lugares-comuns. A primeira diz que um de seus traços dominantes é o diálogo cerrado com a tradição. Mas não qualquer tradição. O marco zero, por assim dizer, seria a poesia que emergiu com a Semana de Arte Moderna de 22. A segunda idéia, decorrente da primeira, é que essa linhagem modernista se bifurca em dois eixos principais: uma vertente mais lírica, subjetiva, articulada em torno de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; e outra mais objetiva, experimental, formalista, representada por Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta.

Esse esquema tem função meramente didática. Ninguém pode descartar a influência exercida ainda hoje pela poesia anterior à Semana de 22 (como mostram trabalhos de revalorização do simbolismo e a recuperação de autores como Sousândrade e Kilkerry),

[Pág. 15] assim como seria grosseiro ignorar o intenso trabalho formal de Bandeira (para não falar de Drummond, que reúne virtualmente todas as variantes da poesia moderna — e não apenas brasileira).

Mas esse enquadramento permite fazer algumas ilações. De fato, nossos poetas são leitores atentos, ou seja, lêem criticamente o repertório da poesia brasileira, assimilam procedimentos formais e compartilham preocupações temáticas. Como o leitor verá, são raros os autores citados neste livro que não estejam inseridos num contexto maior de obras da tradição modernista. Isso deixa pouco ou nenhum espaço para uma poesia intuitiva, de expressão emocional, que só existe como fenômeno editorial periférico.

Como decorrência, todas as manifestações surgidas nas últimas décadas trazem entranhada uma poética, uma teoria da poesia, a idéia de que o trabalho criativo não se dá no vazio — e o surgimento, nos últimos anos, de revistas de criação literária torna

explícita essa dimensão auto-reflexiva da poesia atual.

A preocupação teórica e metalinguística é mais perceptível nos remanescentes da poesia concreta e nos autores que estiveram ou continuam ligados a suas propostas estéticas. Mas a atenção aos componentes estruturais da palavra poética não é privilégio dos concretos e consolida uma visão, essencialmente moderna, da poesia como *artefato* no qual os outros componentes (subjetivos, sociais, religiosos etc.) estão subordinados ao trabalho da forma.

Nesse sentido, praticamente todos (mas não todos) os autores aqui incluídos são caracterizados pelo rigor construtivo, pela precisão léxica ou pela pesquisa de novos patamares expressivos propiciados pela linguagem. Mesmo poetas que trazem conteúdos socialmente questionadores — como aqueles ligados à

[Pág. 16] poesia marginal dos anos 70 e ao tropicalismo, ou influenciados pelo movimento *beatnik* (surgido nos EUA) — não se dissociam dessa consciência crítica que faz com que a poesia se contraponha às disformidades do mundo ordinário e à linguagem que o perpetua.

De nomes consagrados como Manoel de Barros, Ferreira Gullar e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos a poetas das novas gerações como Age de Carvalho, Carlito Azevedo e Claudia Roquette-Pinto, portanto, a poesia brasileira apresenta um afresco variadíssimo de tendências que se interceptam e se influenciam reciprocamente.

[Pág. 17]

MANOEL DE BARROS

Cuiabá, MT— 1916

Embora tenha começado a escrever muito cedo (seu primeiro livro, *Poemas Concebidos Sem Pecado*, é de 1937), Manoel de Barros só alcançou pleno reconhecimento a partir dos anos 80 — sendo, porém, rotulado como "regionalista", por causa das referências ao Pantanal presentes em sua poesia. Como todo rótulo, essa classificação é redutora e põe a perder a riqueza de uma poética feita de paradoxos e reinvenções linguísticas.

De fato, as memórias da infância passada em fazendas do Mato Grosso impregnam sua literatura, mas da mesma maneira que Recife e Itabira impregnam a poesia de Bandeira e Drummond. A diferença é que Manoel de Barros não se mudou para os centros urbanos do Sudeste, permanecendo ligado àquela paisagem, que ele transfigura e dota de um sentido cosmológico.

A poesia de Manoel de Barros dá voz a um "indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo". Os

[Pág. 18] pequenos bichos e insetos que habitam a flora aquática servem aqui para materializar uma busca de redução da linguagem poética que, paradoxalmente, deverá abri-la para o segredo de um universo em metamorfose. A simples contemplação do caramujo que adere à superfície de uma parede é ponto de partida para uma reflexão sobre os estados híbridos do existente: "Paredes e caramujos se entendem por devaneios/ Difícil imaginar uma devoração mútua/ Antes diria que usam de uma transubstanciação", escreve ele em *Arranjos Para Assobio* (1980).

A natureza pantaneira desempenha aqui uma função clara: ela esconde uma espécie de língua primordial, adâmica, que apenas o poeta pode recuperar do esquecimento ("Só as palavras não foram castigadas com/ a ordem natural das coisas./As palavras continuam com os seus deslimites"). Por isso, ao mesmo tempo que tematiza esse mundo liquefeito, Manoel de Barros vai desconstruindo a ordem natural por meio de neologismos e oxímoros que falam de coisas que "desacontecem", das "inutilidades" de um

mundo "apodrecente".

"Há um cio vegetal na voz do artista" que busca desautomatizar a linguagem, despi-la de sentidos coagulados para provocar um "inauguramento de falas". Para atingir esse dialeto inaugural, é preciso cultivar as "ignoranças", desviar-se dos padrões lingüísticos ou comportamentais — e por isso Manoel de Barros sempre evoca a "desfigura errante" do bêbado, do louco ou da criança (cujas falas são rebeldes aos protocolos lingüísticos), criando personagens como Maria Pelego Preto, Andarilho ou Bernardo da Mata, uma espécie de *alter ego* do poeta, que "ouvia inexistências" com a cabeça encostada no chão, despertando os enigmas engastados na natureza.

[Pág. 19] Essa inclusão da natureza e da memória numa ordem simbólica, que amplia os limites do regional, reaparece em outros poetas "geograficamente marcados", como é o caso dos gaúchos Carlos Nejar (cuja obra está reunida nos volumes *A Idade da Aurora* e *A Idade da Noite*, 2002) e seu filho Fabrício Carpinejar (*Caixa de Sapatos*, 2003), em que o pampa é ponto de partida para sentenças filosóficas; ou ainda de um poeta como Donizete Galvão (*Mundo Mudo*, 2003), em que a elaborada ruminação da natureza conduz a abstração das formas poéticas à carnalidade da paisagem mineira.

Principais Obras: *Gramática Expositiva do Chão* (1966), *O Guardador de Águas* (1989), *O Livro das Ignoranças* (1993), *Livro Sobre Nada* (1996), *Ensaios Fotográficos* (2000), *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001) — todos editados ou reeditados pela Record — e *Memórias Inventadas: A Infância* (Planeta, 2003).

AFFONSO ÁVILA

Belo Horizonte, MG — 1928

A poética de Affonso Ávila se insere no contexto mais amplo da poesia concreta, mantendo porém uma identidade forte, marcada pelo engajamento político. Casado com a também poeta Laís Corrêa de Araújo, seus dois primeiros livros estão reunidos no volume *O Açude e Sonetos da Descoberta* (1953) e já trazem — ao lado de versos mais metafísicos e sonetos amorosos — poemas com temas contemporâneos (como a Guerra da Coreia,

[Pág. 20] evocada em "Ao Longo do Rio Chongchon"). É com *Carta do Solo* (1961), porém, que ele passa a associar crítica social a uma linguagem em que a renovação é uma espécie de imperativo moral e ideológico: em Ávila, a ruptura com as formas estabelecidas não tem apenas a função de renovar o repertório da poesia, mas é um modo de dinamitar a linguagem em que o mundo se reproduz, recusando seus estereótipos e valores estéticos.

Um poema como "Os Híbridos", por exemplo, indica simultaneamente transição poética e crítica à indecisão ideológica. Intercalando versos convencionais e versos em letra maiúscula ("Onde confina os ermos do opaco/ A PEDRA/ abre os arcos-íris de cinza/ COM SUAS AUSÊNCIAS/ -ruína,/ sinete de incúria"), Ávila cria duas direções de leitura: podemos ler o poema dentro de uma linearidade sintática que nos fala de várias formas de negligência e oportunismo ("incúria", "ócio", "volúpia" e "suborno" são palavras que arrematam suas estrofes); e podemos ler as palavras em maiúsculas, que ao final formam uma sucessão de dísticos que associam a escassez à omissão: O FRUTO/ COM SUAS AUSÊNCIAS; O PÃO/ COM SUAS AUSÊNCIAS; O HOMEM/ COM SUAS AUSÊNCIAS; A PALAVRA/ COM SUAS AUSÊNCIAS.

Foi graças a *Carta do Solo* e a sua participação na revista de vanguarda *Tendência* que Ávila se aproximou dos concretos — que em 1960 haviam lançado *Invenção* (página de poesia do *Correio Paulistano* que viraria revista em 1962) e preconizavam um "salto participativo" inspirado no lema do poeta russo Maiakovski: "sem forma revolucionária

não há arte revolucionária".

Esse cruzamento de pesquisa formal com preocupações cívicas também está presente na obra inicial

[Pág. 21] de outro mineiro, Affonso Romano de Sant'Anna, que participou de *Tendência* e depois derivou para uma intervenção pública mais discursiva (como em *Que País É Este?*, de 1984). Mas foi o próprio Affonso Ávila quem, dentre os vanguardistas, melhor realizou as potencialidades políticas da arte experimental, criando um procedimento estético que passou a ser marca registrada de sua poesia: ele parte de um clichê lingüístico que vai sendo glosado, "comentado" por versos de estrutura semelhante, explicitando o valor hipnótico, alienante, das frases feitas e associando-lhes sentidos subversivos ("o hábito é a família/ o hálito é a família/ o álibi é a família"; "não ultrapasse/ quando a faixa for contínua/ não ultraje a pátria/ quando a farsa for contínua").

Boa parte da originalidade de Ávila se deve também a seu enraizamento em Minas Gerais e a suas pesquisas da arte barroca — que aparecem na sua obra como registro de uma história opulenta e traumática ("terra do lume e do pão/ terra do lucro e do não"), ponto de partida para experimentações (*Barrocolagens*) e reminiscências biográficas (como em *O Visto e o Imaginado* e *A Lógica do Erro*, em que lança um olhar crítico e irônico sobre si mesmo).

Principais Obras: *O Açude e Sonetos da Descoberta* (1953), *Carta do Solo* (1961), *Carta Sobre a Usura* (1962) — incluídos em *Código de Minas & Poesia Anterior* (Civilização Brasileira, 1969) —, *Barrocolagens* (1981), *Delírio dos Cinquent'anos* (1984), *O Belo e o Velho* (1987) — incluídos em *O Visto e o Imaginado* (Perspectiva, 1990) — e *A Lógica do Erro* (Perspectiva, 2003).

[Pág. 22]

HAROLDO DE CAMPOS

São Paulo, SP— 1929-2003

O poeta Haroldo de Campos é certamente a personalidade mais complexa da literatura brasileira contemporânea. Além de suas múltiplas atividades como tradutor, ensaísta e crítico, esteve no epicentro do movimento da *poesia concreta* (principal manifestação de vanguarda no Brasil do pós-guerra), do qual se desviaria parcialmente a partir dos anos 70, anexando novos territórios estéticos por meio de um "barroquismo multidevorante".

O concretismo — do qual Décio Pignatari, Haroldo e seu irmão, Augusto de Campos, foram os idealizadores — propunha a dessubjetivação de uma literatura desgastada pelo lirismo da Geração de 45 e defendia a idéia de que o conteúdo do poema é sua forma. O resultado foi uma produção que valoriza a dimensão material da palavra, por meio da decomposição fonética e da montagem visual dos signos.

As obras de Haroldo de Campos que melhor expressam esse projeto são *Xadrez de Estrelas* (1976) e *Signantia Quasi Coelum / Signância Quase Céu* (1979), nos quais o "labor sintaxista" se traduz em poemas cujas palavras compõem ideogramas, ou em "versos" (se ainda os podemos chamar assim) que são como mobiles suspensos sobre a página. Mas as referências a Goethe, a Dante e à mitologia grega mostram como, nesses livros, a precisão do geômetra já convive com uma preocupação cosmológica que atingirá seu ápice em *Galáxias*.

Escrito ao longo de mais de dez anos, entre 1963 e 1976, esse livro ambicioso, o mais inventivo da literatura brasileira desde *Grande Sertão: Veredas* (1956), é uma espécie de "prosa do significante", que lança mão

[Pág. 23] dos procedimentos minimalistas dos concretos para criar um fluxo verbal hipnótico de neologismos e combinações de palavras. O livro abole a fronteira entre prosa e poesia, substitui a narrativa épica pela visão epifânica: cada um de seus 50 textos é como o "Aleph" do escritor argentino Jorge Luis Borges, um ponto do qual o poeta

observa a simultaneidade de um mundo de signos.

Galáxias é o ápice da obra de Haroldo de Campos e dessa singular combinação de concretismo e neobarroco (termo que é associado a escritores cubanos como Severo Sarduy e Lezama Lima, mas que o brasileiro antecipara num ensaio de 1955). Seguem-se então obras como *A Educação dos Cinco Sentidos*, *Crisantempo* e *A Máquina do Mundo Repensada* (diálogo com Dante e Camões a partir de Drummond), em que ele usa leituras, traduções, circunstâncias biográficas e intervenções públicas (como o poema "O Anjo Esquerdo da História", sobre o massacre dos sem-terra em Eldorado dos Carajás, em 1996) para explorar novas possibilidades de representação da realidade pela palavra poética, realizando assim o famoso dito de Mallarmé: "tudo no mundo existe para acabar em livro".

Principais Obras: *Auto do Possesso* (Clube de Poesia, 1950), *Servidão de Passagem* (Noigandres, 1962), *Xadrez de Estrelas: Percorso Textual, 1949-1914* (Perspectiva, 1976), *Signantia Quasi Coclum/ Signância Quase Céu* (Perspectiva, 1979), *Galáxias* (Ex-Libris, 1984), *A Educação dos Cinco Sentidos* (Brasiliense, 1985), *Crisantempo* (Perspectiva, 1998), *A Máquina do Mundo Repensada* (Ateliê, 2000).

[Pág. 24]

FERREIRA GULLAR

São Luís, MA— 1930

Ferreira Gullar é um caso raro de escritor que, tendo participado de movimentos de vanguarda, torna-se mais radical e inquietante conforme se distancia de qualquer pretensão programática. Companheiro de viagem dos concretos no início dos anos 50, rompeu em 1957 com o que considerava uma limitação da poesia ao espaço gráfico, propondo uma "experiência fenomenológica" que levasse em conta a "espacialização da arte no tempo", com participação do leitor/espectador. O resultado foi o *Manifesto Neoconcreto* (1959), ponta-de-lança de um movimento que reuniu artistas como Amílcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Franz Weissman e que, em termos poéticos, culminou no "Poema Enterrado", uma sala subterrânea em que Gullar colocou três cubos de madeira contendo a palavra "Rejuvenesça".

A partir dos anos 60, com o acirramento das disputas ideológicas no Brasil, Gullar ingressa no Centro Popular de Cultura da UNE, filia-se ao PCB e publica os ensaios *Cultura Posta em Questão* (1965) e *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969), nos quais critica o "internacionalismo" das vanguardas. Mas nem o vanguardismo (que resultou nos *Poemas Concretos/ Neoconcretos*) nem a poesia participativa (que desaguou no populismo dos *Romances de Cordel*) correspondem ao melhor de seu trajeto literário.

Gullar já era um escritor formalmente subversivo em *A Luta Corporal*, livro escrito entre 1950 e 1953 (antes, portanto, de qualquer contato com os concretos); e a grande revolução de que participa durante a ditadura militar é a que leva da escrita agressiva do

[Pág. 25] *Poema Sujo* (1976) à poesia corpórea de seus dois títulos mais recentes: *Barulhos* (1987) e *Muitas Vozes* (1999).

Os longos intervalos de tempo entre seus livros indicam o caráter visceral dessa poesia que nasce da experiência e do espanto: Gullar é um autor que só escreve poemas "necessários", movido a impasses existenciais que se desdobram em impasses formais a serem superados.

A primeira grande implosão ético-estética de Gullar acontece no poema "Roçzeiral" (de *A Luta Corporal*), que abole a sintaxe e funda um dialeto que cruza neologismos com arcaísmos. Já *Poema Sujo* (escrito no exílio) inicia-se com uma cadência vertiginosa ("turvo turvo/ a turva/ mão do sopro/ contra o muro/ escuro/ menos menos/ menos que escuro") que aos poucos cria um turbilhão de "vozes perdidas na lama" — imagens fantasmáticas da infância, paisagens maranhenses, cenas da vida pessoal e dos desastres da história.

Essa poesia combina rigor e objetividade ao rés-do-chão com abismo existencial e perspectiva histórica. O homem é simultaneamente percebido como "objeto que respira" e como consciência assombrada pela morte, que se apegue ao odor da carne e à umidade das coisas como último ponto em comum de uma humanidade esfarrapada. "Meu poema/ é um tumulto:/ a fala/ que nele fala/ outras vozes/ arrasta em alarido", escreve em *Muitas Vozes* — eco mais recente de uma obra que hoje só encontra paralelo no lirismo violento do português Herberto Helder.

Principais Obras: *A Luta Corporal* (1954), *Dentro da Noite Veloz* (1975), *Poema Sujo* (1976), *Na Vertigem do Dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas Vozes* (1999) — todos incluídos no volume *Toda Poesia* (José Olympio, 2000).

[Pág. 26]

AUGUSTO DE CAMPOS

São Paulo, SP— 1931

A obra de Augusto de Campos coincide com a história da *poesia concreta*, movimento que surgiu num contexto de refluxo do "modernismo heróico" da Semana de 22, quando escritores da chamada Geração de 45 defendiam o retorno às formas fixas (como o soneto) e a uma poesia sublime, de subjetividade solene. A esse culto beletrista da forma se opôs o formalismo da poética concreta, de caráter ao mesmo tempo experimental e erudito, alimentado pelas teorias do lingüista Roman Jakobson e do filósofo Max Bense e pela fragmentação do verso empreendida por poetas como Mallarmé, Apollinaire e Ezra Pound.

Articulado ao redor da revista *Noigamãres* (cujo nome se inspira numa expressão do poeta provençal Arnaut Daniel citada nos *Cantos* de Pound), o grupo propunha explorar a materialidade do signo literário, a dimensão "verbivocovisual" da palavra. Os momentos culminantes do movimento foram a Exposição Nacional de Arte Concreta (1956) e a publicação do *Plano-piloto Para a Poesia Concreta* (1958), perdurando de modo programático apenas na obra de Augusto de Campos, que parte da negação do verso para chegar à negação do poema e do próprio livro (como suporte que limita a concreção da palavra-coisa no espaço-tempo).

Nesse percurso, as operações de permutação entre os signos e o espaço visual, presentes em um livro como *Viva Vaia* (1979), vão dando lugar a criações que ultrapassam o âmbito da página impressa, como no caso das experiências multimídia (vídeo, hologramas, infopoesia) ou das *performances* envolvendo música e imagem realizadas pelo poeta em parceria com seu filho, Cid Campos.

[Pág. 27] Em *Não* (2003), volume que reúne sua produção mais recente, coexistem textos metalingüísticos que proclamam a "não-poesia" ("Morituro", "Tour") e um conjunto de poemas em que as palavras compõem ícones tipográficos, com cores e timbres musicais obtidos pela desconstrução de fonemas. Em alguns momentos, é como

se o livro fosse o catálogo de uma exposição de poemas visuais que seria preciso imaginar para além do espaço bidimensional do papel.

Finalmente, é preciso dizer que a despersonalização radical faz da tradução e da crítica uma atividade indissociável dessa poética — afirmação válida tanto para Augusto quanto para seu irmão, Haroldo de Campos. Ao verterem poetas como John Donne, Dante, Rilke e Cummings, ao lerem autores esquecidos pela historiografia literária (Sousândrade, Kilkerly), os "irmãos Campos" procuram detectar momentos criativos que seus ensaios resgatam e que suas traduções "transcriam" — procedimentos que, por sua vez, reivindicam uma visão da literatura como invenção e reinvenção da linguagem.

Principais Obras: *Viva Vaia — Poesia 1949-1979* (1979, reeditado pela Ateliê em 2001), *Despoesia — 1979-1993* (Perspectiva, 1994), *Poesia É Risco* (CD-livro com antologia poético-musical em colaboração com Cid Campos, Polygram, 1995), *Não* (Perspectiva, 2003).

[Pág. 28]

SEBASTIÃO UCHOA LEITE

Emboaba, PE — 1935/Rio de Janeiro, RJ — 2003

Cronologicamente, Sebastião Uchoa Leite é um contemporâneo dos concretos, com os quais compartilha muitas referências poéticas (sobretudo aquelas da tradição francesa, desde Baudelaire e Tristan Corbière até o simbolismo mais agressivo e construtivista de Mallarmé e Valéry). Mas sua produção, que começa em 1960 com o livro *Dez Sonetos Sem Matéria*, vai adquirir maior consistência a partir de *Antilogia*, de 1979, quando o concretismo já perdera as características de um movimento coeso. Em comum entre eles, há a convicção, entranhada no próprio ato criativo, de que a poesia é um exercício de leitura da tradição poética e de renovação de seu repertório de formas.

No caso de Uchoa Leite, esse binômio (leitura crítica e superação inventiva) coincide com a corrosão das idéias feitas e da figura do poeta como portador de alguma verdade transcendente — corrosão que inclui sua auto-imagem, que ele projeta num espelho irônico, como se suas referências intelectuais, suas afinidades eletivas e até sua figura pública devessem ser submetidas a um impiedoso auto-exame e a um regime de abstinência sentimental inspirado em seu conterrâneo, João Cabral de Melo Neto.

Antilogia já percorre esses três registros. Ao mesmo tempo que investe contra uma poesia de inquietações filosóficas e rarefações formais (como em "Não Me Venham Com Metafísicas"), ele subverte clichês lingüísticos (como no verso "amai-vos uns sobre os outros", do mesmo poema) e lança mão do poema-piada modernista, que vinha sendo recuperado pela geração marginal dos anos 70, como no epitáfio para si mesmo ("aqui jaz/ para o seu deleite/ sebastião/

[Pág. 29] uchoa/ leite") ou no "Poemontagem Para Augusto dos Anjos" (em que mostra toda a sua capacidade técnica, ao manipular o léxico rebuscado e macabro do poeta pré-modernista para, ao final, proclamar-se com ele um "coveiro do verso").

Abre-se assim um trajeto absolutamente singular, que em livros como *A Ficção Vida*, *A Espreita* e *A Regra Secreta* cruza referências da pintura e da música clássica com história

em quadrinhos e *jazz*, combina alta literatura com romance policial, Hamlet com Dashiell Hammet, numa dicção áspera, cheia de arestas, antimusical e anti-retórica: "vamos destruir a máquina das metáforas?", nos convida ele em *Isso Não É Aquilo* (1982). Uchoa Leite usa a contracultura para dessacralizar a vanguarda (e a si mesmo), mas faz do auto-sarcasmo e do humor uma estratégia de renovar o sentido crítico e o rigor da palavra poética. Daí a definição precisa do crítico Luiz Costa Lima, que o descreveu como um poeta que, "vivendo para a palavra, suspeitava do engodo das palavras".¹

Principais Obras: *Antilogia* (Achiame, 1979), *A Uma Incógnita* (Iluminuras, 1991), *A Ficção Vida* (Editora 34, 1993), *A Espreita* (Perspectiva, 2000), *A Regra Secreta* (Landy, 2002).

¹ Luiz Costa Lima, "Um Poeta Sem Concessões". Caderno "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 7/12/2003.

[Pág. 30]

ADÉLIA PRADO

Divinópolis, MG— 1935

A obra de Adélia Prado está equilibradamente dividida em livros de poesia e de prosa, mas existe um motivo forte para incluí-la no rol dos poetas: seu reconhecimento como escritora começou em 1975, num artigo de Carlos Drummond de Andrade, que assim comentava os versos do então inédito *Bagagem*: "Adélia é lírica, bíblica, existencial. [...] Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis."²

Não por acaso, sua coletânea de estréia (1976) se iniciava com uma paródia do escritor itabirano: "Quando nasci um anjo esbelto,/ desses que tocam trombeta, anunciou: vai carregar bandeira./ [...] Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou."

O poema, intitulado "Com Licença Poética", é uma inversão da primeira estrofe do "Poema de Sete Faces", de Drummond ("Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! *ser gauche* na vida"). Adélia Prado substitui o "anjo torto" por um "anjo esbelto", recusa-se a ser *gauche*, prefere a sina de "carregar bandeira" — numa referência ao Manuel Bandeira das coisas miúdas.

A partir daí, inicia-se um trajeto bastante uniforme, que em poemas, contos e romances vai perseguir alguns temas recorrentes: o apego ao cotidiano, à cidadezinha interiorana, com suas procissões e sua rotina, no qual se insinua uma dimensão sobrenatural, teológica. Adélia Prado criou uma espécie de "círculo

[Pág. 31] virtuoso": o fervor religioso conduz a uma feliz resignação, de matiz católica ("dor não é amargura"), e o recolhimento na vida conjugal e na comunidade da província constitui uma aprendizagem do efêmero contra o pano de fundo do "esplêndido caos" da Criação.

Nesse mundo uniforme, integrado pela sacralidade, as diferenças entre os gêneros

² Carlos Drummond de Andrade, "De Animais, Santo e Gente". *Jornal do Brasil*, 9/10/1975.

pouco importam, e é possível encontrar formulações semelhantes ao longo de diferentes livros: "Quem entender a linguagem entende Deus", escreve ela no poema "Antes do Nome". "Qualquer língua afinal é Deus falando, por isto nos escapa tanto, só se mostra ao desfocado olhar da poesia, à sua densa névoa, quando tudo suspende-se ao juízo e apenas cintila, em vapores d'água, orvalho, vultos movendo-se em neblina", diz a narradora dos *Manuscritos de Felipa* (1999) — livro de tom confessional, escrito na forma de diário disperso.

A religiosidade de Adélia Prado comporta temas como morte, sexualidade, ciúmes, mas está longe dos êxtases, do *mysterium tremendum* dos grandes místicos cristãos — assim como também está distante das erupções estéticas dos grandes renovadores da linguagem literária, que ela contempla à distância: "[...] tudo que invento já foi dito/ nos dois livros que eu li:/ as escrituras de Deus,/ as escrituras de João./ Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão."

Principais Obras: *Bagagem* (1976), *O Coração Disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O Pelicano* (1987), *A Faca no Peito* (1988) — todos incluídos no volume *Poesia Reunida* (Siciliano, 1999) —, e *Oráculos de Maio* (Siciliano, 1999). Sua obra ficcional está em *Prosa Reunida* (Siciliano, 1999).

[Pág. 32]

FRANCISCO ALVIM

Araxá, MG— 1938

"Na poesia de Francisco Alvim estão juntos o mais alto lirismo e o conhecimento refletido e desabusado da vida contemporânea", escreveu o crítico Roberto Schwarz.³ A frase sintetiza as diferentes linhas de força que confluem na obra do escritor: o trabalho com os referentes da vida cotidiana (uma herança dos modernistas, em especial Oswald de Andrade); a perplexidade existencial e o lirismo atento à fragilidade humana aprendidos com Drummond; a escrita desinflada e os procedimentos irônicos cultivados pela "geração marginal" (Zuca Sardan, Cacaso).

Desde *Sol dos Cegos* (1968), Alvim desenvolve uma poética pendular, que vai do contemplativo ao crítico, do "sentimento cósmico" à percepção do "desarranjo social" (ainda segundo as palavras de Schwarz). O próprio título de um livro como *Lago, Montanha* (1981) expressa, em sua binariedade topográfica, a impossibilidade de uma representação poética totalizante, de uma fusão do imaginário com a realidade que o esmaga.

Mas o traço mais característico da escrita de Alvim está em trazer para a estrutura dos poemas e para a divisão interna de sua obra essa alternância entre a escuta interior e o desconcerto de um mundo pós-utópico. Primeiramente com *Passatempo*, depois com *Elefante*, ele reúne poemas de feição contemplativa lado a lado com falas de rua, vozes recortadas do cotidiano — como se o poeta tivesse saído a campo com um microfone, registrando instantâneos de linguagem.

[Pág. 33] Esse procedimento que para alguns críticos é uma atualização do poema-piada modernista, mas que também se pode comparar ao *ready made*⁴ — acaba criando uma

³ Roberto Schwarz, "Orelha Para Francisco Alvim". Em: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; p. 205.

⁴ Objeto comum, do dia-a-dia, que é exposto como obra de arte, cancelando assim as fronteiras entre o que é estético e o que é utilitário — a exemplo do que fez o trances Marcel Duchamp, que em 1917 apresentou um urinol intitulado "Fonte" num salão de artes de Nova York. Para alguns críticos, Alvim faz isso com a linguagem verbal, dando novo sentido a falas extraídas do cotidiano.

dicção elíptica, feita de fragmentos expressivos. Em seus momentos mais extremos, essa técnica gera poemas compostos apenas do título e de um verso, ambos se refratando com ironia e ruído. Dois exemplos tirados de *Elefante* (2000; as palavras em itálico correspondem ao título do poema): "*Quer ver?*/ Escuta" e "*Mas*/ é limpinha".

Em ambos, temos frases recorrentes no cotidiano, mas que, cindidas, destacam a riqueza de um coloquialismo em que se cruzam o ver e o escutar; elas também descontraem estereótipos sociais que se reproduzem como clichês lingüísticos (a voz concessiva de quem apenas tolera o subordinado na escala social e na ordem do trabalho).

A voz autoral desaparece, cedendo lugar à fala do outro, que é a fala da alienação; a despersonalização do poeta (que também podemos detectar na prática da co-autoria, como acontece em *Dia Sim Dia Não*, publicado com Eudoro Augusto em 1978) faz da poesia um campo de força, um *iceberg* sob o qual o leitor consegue entrever os lampejos verbais de um mundo despedaçado, que o sujeito lírico observa de longe.

Principais Obras: *Sol dos Cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Lago, Montanha* (1981) — incluídos em *Poesias Reunidas, 1968/1988* (Duas Cidades, 1988) — e *Elefante* (Companhia das Letras, 2000).

[Pág. 34]

ARMANDO FREITAS FILHO

Rio de Janeiro, RJ — 1940

A regularidade com que Armando Freitas Filho escreve desde os anos 60 faz de sua obra uma espécie de termômetro dos diferentes problemas que a poesia brasileira colocou para si mesma nas últimas décadas. Sua produção nasce sob o impacto avassalador da poesia concreta, mas se ressentia de sua falta de lastro de realidade (restrição recorrente nos críticos do movimento). Compreende-se portanto que, num primeiro momento, ele tenha se aproximado da poesia-práxis de Mário Chamie.

Dissidência concretista, a poesia-práxis procurou orientar o experimentalismo para uma prática socialmente participativa, subordinando a composição a conteúdos historicamente localizáveis: a palavra poética, não sendo uma entidade abstrata, deveria ser conseqüente com os contextos pragmáticos (vocabulário, sintaxe) em que é utilizada. Na prática, esse programa só se realizou na obra inicial de Chamie, com *Lavra Lavra* (1962) e *Indústria* (1967); mais recentemente, Chamie escreveu livros — *Caravana Contrária* (1998) e *Horizonte de Esgrimas* (2002) — em que o engajamento dá lugar a temas como a ética, sua mitologia pessoal e suas leituras

Quanta a Armando Freitas Filho, a proximidade em relação ao movimento se deu sobretudo através de *Dual* (1966) e *Marca Registrada* (1970). Logo, porém, a reflexão sobre a linguagem (onipresente em sua obra) encontra outro caminho, em que a poética se constrói não sobre a oposição dessubjetivante entre expressão individual e linguagem da realidade, mas como tensão permanente entre a experiência (social, pessoal) e sua concretização poética.

[Pág. 35] Como escreve a ensaísta Viviana Bosi, "impedir que o poema se cristalice literariamente, assepticamente, em manifestação consagrada, é uma premência para Armando", que busca compor "um anti-retrato, uma não-fixação de imagem, que se rompe no momento mesmo de ser representada: mimoso de estilhaço, mais do que de

espelho".⁵

Foram fundamentais no desenvolvimento dessa poesia a leitura de Ferreira Gullar e o contato com a geração marginal — resultando numa combinação de visceralidade, erotismo e anti-retórica que, aliada ao rigor formalista das vanguardas, conduz a uma tensão permanente em que os excessos da experiência estão nos limites de uma escrita controlada, porém nervosa: "Abrir os pulsos/ as gavetas/ e cortar as veias/ enquanto é tempo/ de salvar a vida/ e impedir que o poema/ caia/ em si mesmo".

Armando Freitas Filho resume os traumas de uma geração cujo epítome é o suicídio de sua grande amiga, a poeta Ana Cristina César (1952-83). "Nada me salvará deste desastre", escreve ele em *Cabeça de Homem*. A poesia, assim, funciona como um "fio terra" — conforme título de um de seus livros — que descarrega a alta voltagem da vivência no solo estéril de um "dia de mão única".

As gerações seguintes, por sua vez, encontrarão no cenário urbano descortinado por Freitas Filho um emblema desse déficit que brota da necessidade expressiva em confronto com o sufocamento da realidade objetiva — como lemos em *O Ar das Cidades* (2000), de Sérgio Alcides, em que o espaço público é

[Pág. 36] percebido, como segunda natureza opressiva e incontornável, como "cidade cercada de incêndios".

Principais Obras: *De Corpo Presente* (1975), *longa vida* (1982), *6 x 4* (1985), *De Cor* (1988), *Cabeça de Homem* (1991), *Duplo Cego* (1997) e *Fio Terra* (2000) — todos publicados em *Máquina de Escrever: Poesia Reunida e Revista* (Nova Fronteira, 2003).

BRUNO TOLENTINO

Rio de Janeiro, RJ — 1940

Poeta controvertido, polemista ácido e violento, Bruno Tolentino é o mais ardoroso

⁵ Viviana Bosi, "A Trajetória do Raio". Revista *Rodapé*, n. 2. São Paulo: Nankin Editorial, agosto 2002.

crítico do coloquialismo modernista e da dissolução concretista do verso. Defensor de uma poesia de feição clássica, fruto do trabalho minucioso do artífice da palavra e do leitor erudito da tradição humanista, Tolentino é um poeta metafísico, dentro de um registro que hoje encontra paralelos em Ivan Junqueira (*A Sagração dos Ossos*, 1994), Alberto da Cunha Melo (*Dois Caminhos e Uma Oração*, 2003), Marco Lucchesi (*Sphera*, 2003) ou mesmo Ivo Barroso (*A Caça Virtual*, 2001) — que, a despeito da "fase concretista", é também um pesquisador das formas clássicas.

A recepção crítica de Tolentino foi comprometida por intervenções públicas desastradas: depois de ter passado quase 30 anos na Europa, o poeta voltou para o Brasil no início dos anos 90 e entrou em polêmica com os concretos, escrevendo ensaios agressivos e concedendo entrevistas debochadas, sendo rotulado como retrógrado, arcaizante.

[Pág. 37] Mas é preciso separar as coisas. De fato, sua preferência pelo emprego das formas fixas e pelo verso artesanalmente lapidado aponta para uma espécie de restauração da poesia pré-moderna, aproxima-o do tardo-simbolismo de Alexei Bueno (*Lucernário*, 1993) ou da recuperação criativa (mas não canônica) que Adriano Espínola faz do soneto. Do mesmo modo, há nele um viés narrativo-invocativo, cheio de referências estetizantes a pintores e escritores canonizados, que já motivou aproximações a um remanescente da Geração de 45 como Ledo Ivo ou ao tom emocional de Alberto da Costa e Silva e Ruy Espinheira Filho.

Mas o andamento solene de Tolentino não se confunde com o rebuscamento da Geração de 45. Esta era sublime no conteúdo e buscava a transcendência do comezinho por meio do preciosismo vocabular. Já a poesia de Tolentino realiza uma inusual combinação de léxico simples, direto, com raciocínios de caráter abstrato e filosófico. "O drama da razão... Buscar o fio/ no labirinto até o ter na mão/ porque o intelecto é o espelho do vazio/ e esse vazio é cheio de ilusão."

Pelo viés da reflexão e da poesia crítica, Tolentino é um escritor rigorosamente moderno. Sua antimodernidade tem outra origem: o autor de *O Mundo Como Idéia* (2002) é

um religioso inconformado com o desencantamento do mundo, nostálgico do absoluto ao mesmo tempo que desconfia da soberba humana, que pretende recompor a unidade perdida pela abstração da Idéia.

Resta-lhe a poesia — mas, obviamente, esta não poderá ser uma poesia de coloquialismos e fragmentos, nos moldes da Semana de 22 ou do concretismo, contra os quais ele dirige sua ira inquisitorial. A referência de Tolentino é o alto modernismo cristão de Yeats, Eliot, Auden, com resultados irregulares: se O

[Pág. 38] *Mundo Como Ideia* (em momentos de intensa meditação "O mundo como ideia (ou pensamento)./ Entre a gnose e o real (talvez o acordo)./ Mas no ramo (imperene) canta o tordo/ (provisório) e invisível vem o vento"), um livro como *As Horas de Katharina* (1994) mergulha num *pathos* místico extemporâneo, que só interessa a leitores religiosos.

Principais Obras: *Anulação & Outros Reparos* (1963, reeditado pela Topbooks em 1998), *As Horas de Katharina* (Companhia das Letras, 1994), *Os Deuses de Hoje* (Record, 1995), *A Balada do Cárcere* (Topbooks, 1996), *O Mundo Como Ideia* (Globo, 2002).

CAETANO VELOSO

Santo Amaro da Purificação, BA — 1942

Incluir Caetano Veloso em um livro dedicado à poesia significa reconhecer uma tradição lírica muito peculiar à literatura brasileira: o cancionário popular, que remonta a Noel Rosa, Cartola e Humberto Teixeira e chega até nossos dias com Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilberto Gil, Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, Luiz Tatit e Tom Zé, entre tantos outros.

Discute-se muito se as letras de MPB devem ser lidas de um ponto de vista estritamente poético, desvinculadas das músicas com as quais foram criadas. A questão traz nas entrelinhas um julgamento de valor, como se o fato de ser indissociável de

melodias e harmonias circunscrevesse essa produção a um gênero menor (prova disso são as resistências à obra de Vinicius

[Pág. 39] de Moraes). Mas também existe o argumento de que no Brasil — graças a inventividade singular de compositores que prescindem de comparações com a literatura "pura"—, a canção popular se tornou um gênero maior.

Seja como for, a recente publicação de *Letra Só* (2003), reunindo 180 composições de Caetano Veloso, demonstra que podemos enxergá-las *também* como poemas. Lendo os versos de "Língua", por exemplo, seria quase possível esquecer as harmonias e a voz do compositor — se isso não significasse a pobreza de espírito de trocar o mais pelo menos, de ignorar as virtualidades latentes na pergunta que ele mesmo formula: "O que quer/ O que pode/ Esta língua?"

Nas mãos de Caetano, a língua pode muito: assimila a alta tradição lírica ao experimentalismo concreto ("Sampa"), deglute a si mesma em gesto que reproduz metalingüisticamente aquilo que denuncia ("O furto, o estupro, rapto pútrido/ O fétido sequestro,/ O adjetivo esdrúxulo em U") e se reinventa numa sucessão barroca de neologismos (como em "Outras Palavras": "Parafins, gatins, alphasul, sexonhei da guerrapaz/ Ouraxé, palávoras, driz, okê, cris, espacial").

Já em 1967, ao comentar uma de suas músicas, Augusto de Campos identificava os procedimentos poéticos do compositor: "A letra de 'Alegria, Alegria' traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada isomorficamente através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da 'implosão informativa' moderna [...]. E o mundo das 'bancas de revista'.

[Pág. 40] o mundo da comunicação rápida, do 'mosaico informativo' de que fala Marshall McLuhan".⁶

A frase é uma síntese de sua obra: sem ter jamais abandonado as referências

⁶ Augusto de Campos. "A Explosão de 'Alegria Alegria'", Em: *O balanço da Bossa* Outras Bossas.. São Paulo: Perspectiva. 1993. (Publicado originalmente em O Estado de São Paulo, 25/11/1967.)

culturais da Bahia natal, Caetano resistiu à folclorização nacionalista do subdesenvolvimento, recriando nossa dialética modernidade-arcaísmo (magnificamente presentificada no poemam manifesto "Tropicália"). Nesse sentido, é importante notar que a canção "Fora da Ordem" pode ser lida como o primeiro poema de nossa literatura a refletir (ainda em 1991) o impacto da globalização num país periférico como o Brasil e que sua autobiografia, *Verdade Tropical* (1997), é também uma radiografia da cultura brasileira nas últimas décadas.

Principais Obras: *Verdade Tropical* (Companhia das Letras, 1997), *Letra Só* (Companhia das Letras, 2003).

WALY SALOMÃO

Jequié, BA — 1944/Rio de Janeiro, RJ — 2003

Ícone da contracultura e mais filosófico dos poetas brasileiros: essas duas definições, aparentemente contraditórias entre si, podem dar idéia da diversidade de vozes presentes na obra de Waly Salomão. Fina flor da poética tropicalista, editor (com Torquato Neto) da revista *Navilouca*, co-autor (com Jards Macalé) da canção "Vapor Barato", Salomão é um herdeiro pós-moderno do seiscentista Gregório de Matos (que ele viveu nas telas, em filme da diretora Ana Carolina Teixeira

[Pág. 41] Soares). Sua escrita é hiperbólica, associando — numa espécie de alegoria barroca — raízes baianas (a poesia de Castro Alves, o messianismo do padre Vieira e de Antônio Conselheiro), a tradição modernista ("cafungo minha dose diária de Murilo e Drummond") e um elemento dionisíaco extraído do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900).

A linguagem ígnea, solar, de Waly Salomão tem dois significados: historicamente, está associada ao hedonismo injetado por tropicalistas e poetas marginais na poesia

brasileira da década de 70, quando o "desbunde" e as condutas contraculturais (liberdade sexual, drogas) se apresentaram como tábua de salvação e como foco de resistência aos anos de chumbo da ditadura; poeticamente, seu elogio do êxtase ("simbioses sonambúlicas com os cenários cambiantes"; "cios com os caos e os cosmos invertidos") desfaz identidades estáveis, normalizadoras, em benefício de um perpétuo devir filosófico que atende às exigências desse seguidor do pensamento antimetafísico, em busca de "um porto onde a gaia ciência jogue suas âncoras".

O poeta, para Waly Salomão, é um "embaralhador de registros e vozes". Leitor onívoro (sua obra é cheia de referências eruditas, que vão de Goethe e Walter Pater a Paul Celan e John Ashbery), esse filho de pai sírio e mãe sertaneja não é refém da tradição, mas segue a trilha dos "nomadismos" (título de um poema em que ele evoca a "Capacidade de aderência absoluta ao instantâneo/ O gozo da fluidez do momento").

A oralidade demoníaca e a logopéia de Waly Salomão confundem os registros da prosa e da poesia, do ensaio e da ficção. Por isso, os textos fragmentários de *Me Segura Qu'Eu Vou Dar um Troço* (1972), as anotações ensaísticas de *Armarinho de Miudezas* (1993) e os poemas de *Algaravias* (1996) e *Lábia* (1998) têm aquele mesmo ritmo vertiginoso descrito por ele no poema "Elipses Sertanejas" (de *Tarifa de Embarque*):

Eu não nasci pra ser clássico de nascença:/ Assestar o olímpico olhar sobre o mundo nítido,/ Filtrar os miasmas externos e os espasmos do ego,/ Sob a impassibilidade dos céus tranqüilos e claros.../ [...] Fiz tudo ao contrário... Sou todo ao convulsivo.../ Cafarnaum de vielas e becos sem saídas.../ Quebra-queixo feito da crosta de dura substância."

Principais Obras: *Algaravias* — *Câmara de Ecos* (Editora 34, 1996), *Lábia* (Rocco, 1998), *Tarifa de Embarque* (Rocco, 2000).

DUDA MACHADO

Salvador, BA — 1944

Compondo com Waly Salomão e Antônio Risério uma tríade oriunda da Tropicália, Duda Machado é, dentre eles, aquele que mantém um diálogo mais cerrado com outras tendências poéticas. Os três escritores baianos, em algum momento, cortejaram a poesia concreta, como mostram seus poemas visuais e experimentais. Waly Salomão, porém, derivou para uma escrita incandescente, de grande densidade filosófica. E o poeta e antropólogo Antônio Risério vem se dedicando mais a pesquisas sobre etnopoesia (como no livro *Oriki Orixá*), já Duda Machado parte daquilo que ele mesmo chamou de "poética dos limites", marcada pela leitura de Gertrude Stein, para chegar a uma produção em que problematiza a capacidade de a poesia

[Pág. 43] conquistar novos registros temáticos sem perder seu rigor e seu aspecto crítico.

Num primeiro momento, um poema como "Tatuagem Enigmática" (aplicação das palavras "policial", "político" e "poético" sobre a superfície de uma notícia de jornal) confere à visualidade concreta um conteúdo social, de denúncia da violência. E, em poemas não-visuais dos anos 70, a ênfase recai sobre a redução inevitável dos objetos às palavras que os enunciam: "Líquidas, cascadeantes/ vogais desabam avalanches/ enchentes inundando/ o chão consoante"; "Levar/ abrir/ 1 livro/ na beira do rio/ o texto/ o rio/ palavrasparaosolhoscomoáguasobreacara".

Porém, já no livro *Um Outro* (1990), o poeta comenta ironicamente uma "queda autobiográfica", encerrando o poema "Fala" com versos que indicam seus próximos passos: "a vida é/ sem medida/ e isto/ é rigor". A partir daí, Duda Machado passa a combinar uma poesia crítica de matriz cabralina (que sempre reflete sobre sua própria composição) com uma escrita que avança sobre realidades extra textuais, sem prejuízo da precisão enunciativa.

Margem de Uma Onda (1997) será assim marcado por experiências pessoais e coletivas, "a confluência/ entre passagem e morada". Num poema como "Carapicuíba", por exemplo, ele observa passageiros de um ônibus que, em pé, "vacilam/ e obstinados/ se

agarram/ ao silêncio/ último recurso/ de espaço" — criando assim uma homologia entre a clausura de urna situação empírica e a clausura de caminhos poéticos, que o leva a buscar o silêncio como último recurso, como morada da forma.

Mas é em "Devoração da Paisagem" que ele faz da tensão entre representação e contenção uma espécie de programa estético: o poema descreve uma

[Pág. 44] epifania ("o olhar que erra e se prolonga/ em busca de sua moradia"), mas ela logo é interrompida: "De algum lugar,/ distante das retinas,/ a fera irrompe/ e de pronto/ a paisagem se contrai". A "fera", aqui, é esse lirismo intransigente que devora a experiência num "repasto de significados" e que, disciplinando o vivido pela forma, "realimenta sua fome" de rigor.

Principais Obras: *Zil* (1977), *Um Outro* (1990) — reunidos no volume *Crescente* (Duas Cidades, 1990) — e *Margem de Uma Onda* (Editora 34. 1997).

AFONSO HENRIQUES NETO

Belo Horizonte, MG— 1944

Afonso Henriques Neto é uma espécie de ponte entre dois períodos da poesia brasileira. De um lado, há a poesia rebelde dos anos 60, marcada pela leitura dos surrealistas e da geração *beat*; de outro, poetas contemporâneos que incorporam tanto essas referências quanto os autores surgidos naquela década. Cronologicamente, Afonso Henriques Neto está mais próximo dos primeiros, mas sua produção se adensou com o passar do tempo, fazendo dele um companheiro de viagem das novas tendências.

O autor de *Abismo Com Violinos* (1995) compartilha com todos eles a preocupação de associar a renovação literária a uma atitude libertária, anarquista e, por esse viés, avessa ao "formalismo" da vanguarda concretista. Sua escrita tem preocupações metafísicas,

[Pág. 45] políticas e até ambientais que se expressam por meio de uma linguagem

fortemente sensorial (sendo digno de nota que ele é neto do grande poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens). Tudo na poesia de Henriques Neto se eleva à categoria de símbolo; o imaginário poético transcende o registro pessoal e transforma a experiência em alegoria, fazendo de cada viagem uma epopéia, opondo luz e treva, as epifanias do instantâneo e o tempo circular do mito.

"Então o vórtice multicolor de melodias/ asa fulminada de amanhecer, arrastou o espaço/ aventureiro para o súbito abismo turbilhonante/ a engolir os sonhos, o tempo, a paisagem revoltada", escreve ele em "Fragmentos da Ode Abissal", sucessão de estados visionários que visam despertar uma sensibilidade que transcenda as determinações objetivas, convocando-nos à violação de uma ordem vigente gangrenada, na companhia de transgressores por ele evocados (o poeta espanhol Federico Garcia Lorca, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht e o *beatnik* Allen Ginsberg, entre outros).

Esse *ethos* inconformista já estava presente na poesia do "maldito" Cláudio Willer (*Anotações Para um Apocalipse*, 1964), nas alucinações de Roberto Piva (*Paranóia*, 1963; *Ciclones*, 1997) e no decadentismo de Rodrigo de Haro ("todo poema é uma porta que se abre para o espaço pânico, para a revelação"). E é justamente essa geração que começou a ser relida nos anos 90 por poetas que cultivam aquilo que o poeta Floriano Martins (*Alma em Chamas*, 1998) descreveu como um "reino de vertigens".

Dos estados oníricos de Contador Borges (*O Reino da Pele*, 2003) aos incêndios psicodélicos de Ademir Assunção (*LSD No*, 1994), das iluminações de Rodrigo Garcia Lopes (*Polivox*, 2002) às decupagens

[Pág. 46] de Ricardo Corona (*Cinaganário*, 1999), esses autores perseguem "um poema necessário como a morte", segundo o verso de Afonso Henriques Neto. Sua dicção "surrealista" reaparece no bestiário ao mesmo tempo mitológico e prosaico de Ruy Proença (*Como um Dia Come o Outro*, 1999). Mas, dentre esses nomes, o que mantém mais afinidades com o poeta mineiro é Sérgio Cohn, que em *Horizonte de Eventos* (2002) rasga o cotidiano anódino com visões e objetos simbólicos, "mônadas" que criam uma cosmologia em que "tudo se expande como um grito" e em que "o corpo é um claustro

por se romper".

Principais Obras: *Restos & Estrelas & Fraturas* (1975), *Ossos do Paraíso* (1981), *Tudo Nenhum* (1985), *Avenida Eros e Piano Mudo* (1992), *Abismo com Violinos* (1995) e *Eles Devem Ter Visto o Caos* (1998) — livros cujos poemas foram selecionados e reunidos em *Ser Infinitas Palavras* (Azougue, 2001).

ANTONIO CICERO

Rio de Janeiro, RJ — 1945

Antes de ter publicado livros de poesia, Antônio Cicero era mais conhecido como letrista da MPB e como filósofo — autor de *O Mundo Desde o Fim* (1995) e organizador, com Waly Salomão, de *O Relativismo Enquanto Visão do Mundo* (1994). Era de esperar, portanto, que sua produção poética pendesse ora para a rima da música popular, ora para as densidades do discurso filosófico. Logo no livro de estréia, porém,

[Pág. 47] Cícero tratou de mostrar que não havia ali confusão de registros.

Embora alguns poemas publicados em *Guardar* (1996) tenham sido musicados (principalmente pela cantora Marina, irmã do poeta) ou sejam variantes de músicas que escreveu, a harmonia que há neles não é *cantabile*, assim como seu pensamento não brota de uma reflexão anterior ao fazer poético. O poema que dá título ao livro é um bom exemplo disso: "Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la./ Em um cofre não se guarda coisa alguma./ Em cofre perde-se a coisa à vista.// Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/ admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.// Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por/ ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,/ isto é, estar por ela ou ser por ela".

A dicção austera associa-se aqui a uma percepção que explora o duplo sentido da palavra "guardar" — "reter", "esconder", mas também "olhar", "contemplar", a exemplo dos verbos *guardare* (em italiano) e *regarder* (em francês). Ou seja, se há aqui uma filosofia, é uma fenomenologia do olhar, pré-conceitual, em que sujeito e objeto se determinam

reciprocamente.

Em *A Cidade e os Livros* (2002), a rejeição de um eu viscoso, que sufoca o labor poético com "filosóficos", se torna irônica, como no epigramático "Merde de Poete": "Quem gosta de poesia 'visceral',/ ou seja, porca, preguiçosa, lerda,/ que vá ao fundo e seja literal,/ pedindo ao poeta, em vez de poemas, merda". E, nos versos de "O País da Maravilhas", Cicero realiza um exercício apaixonado de dessubjetivação: "bom é ver-se no espaço diáfano/ do mundo, coisa entre coisas que há/ no lume do espelho, fora de si:/ peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,/ um dia passo inteiro para lá".

[Pág. 48] Esse lirismo sem interioridade permite a Cícero transitar entre referências clássicas sem ser artificial. E, como um desdobramento desse classicismo, há nele um tom elegíaco de quem olha a si mesmo passeando pela cidade ou tendo encontros amorosos — sendo recorrente a temática homoerótica, que o coloca ao lado de poetas que problematizam a sexualidade, como Ítalo Moriconi (*Quase Sertão*, 1996), Valdo Motta (*Bundo e Outros Poemas*, 1996) e Diógenes Moura (*Elásticos Chineses*, 1998). Cicero tem um estilo celebrativo e distanciado, sentimental sem cair no sentimentalismo, que é raro na poesia brasileira e que só encontra paralelo, por exemplo, na poesia de um autor como Eucanaã Ferraz, cujo *Desassombro* (2002) é impregnado desse mesmo lirismo duro e intelectualizado, às vezes derivando para a crítica de uma realidade social que oscila "entre o vômito e a primavera".

Principais Obras: *Guardar* (Record, 1996), *A Cidade e os Livros* (Record, 2002).

GLAUCO MATTOSO
São Paulo, SP— 1951

Erudito a serviço da sátira, fetichista que usa suas obsessões sexuais como crítica social, Glauco Mattoso é um dos raros remanescentes *da poesia marginal* que conserva seu

poder de corrosão e renovação. Isso se deve, em parte, ao quadro mais amplo em que sua produção se insere: oscilando entre concretismo e poesia satírico-

[Pág. 49] fescenina, Glauco Mattoso pertence à tradição das cantigas de escárnio e maldizer, que remonta ao trovadorismo português e inclui, no Brasil, autores como o barroco Gregório de Matos, o modernista Juó Bananére e o contemporâneo Sebastião Nunes.

Sua obra despontou no final dos anos 70, quando os anos de chumbo da ditadura e a censura fizeram com que os poetas procurassem meios alternativos para fazer circular trabalhos contraculturais no conteúdo e anticomerciais na distribuição — sendo por isso conhecidos como "geração mimeógrafo", cujos primeiros folhetos foram *Travessa Bertalha*, de Charles Peixoto, e *Muito Prazer*, de Chacal (ambos de 1971). A contribuição de Glauco Mattoso seria o *Jornal Dobrabil*, panfleto que era distribuído pelo correio — ou "curreio", como prefere o autor — e cujo título (um trocadilho que mistura *Jornal do Brasil* com a palavra "dobrável") sintetizava sua proposta ao mesmo tempo paródica e experimental.

Chulo, escatológico, Glauco Mattoso compõe — com sua pretensa autobiografia (*Manual do Pedólatra Amador*, 1986), com seus poemas coprofágicos e com os sonetos de livros como *Paulísséia Ilhada* (1999) e *Panacéia* (2000) — uma espécie de compêndio irônico de moral e cívica que, pela perversão, denuncia as perversidades da história e da política: "Nos 120 dias de Sodoma/ o Mestre prioriza a merda pura,/ que consta do menu como mistura,/ e sempre há no banquete quem a coma.// A merda é náusea em cor, sabor, aroma./ Comê-la é só um requinte de tortura/ que põe papas e reis de pica dura/ enquanto o povo a prova em França ou Roma.// Na época, o Brasil, colonizado,/ pagava a Portugal todo seu ouro/ e, em troca, o Alferes era esquartejado.// No século atual, quem lambe o couro/ é o cego, num sapato já mijado/ e sujo até de letras do tesouro..."

[Pág. 50] A referência à cegueira aqui tem significado biográfico: o poeta, cujo verdadeiro nome é Pedro José Ferreira da Silva, sofre há muitos anos de uma doença da vista (vindo daí seu pseudônimo, que indica a condição de "glaucomatoso", de portador de glaucoma). Recentemente, ficou completamente cego, adotando a forma fixa do

soneto, cuja regularidade facilita a memorização dos versos. Mas nem a submissão à rima e à métrica conseguiram discipliná-lo: com seus pastiches enciclopédicos e sumamente engraçados, Glauco Mattoso passou da "fase iconoclasta" para a "fase podorasta", em que podolatria (fetiche por pés) e pederastia transformam até formas bem-comportadas de poesia em artefatos de insurreição.

Principais Obras: *Manual do Pedólatra Amador* (Expressão, 1986), *Jornal Dobrabil, 1977-1981* (Iluminuras, 2001), *Centopéia-Sonetos Nojentos & Quejandos, Paulisséia Ilhada — Sonetos Tópicos, Geléia de Rococó — Sonetos Barrocos* (todos publicados pela Ciência do Acidente em 1999) e *Panacéia — Sonetos Colaterais* (Nankin, 2000).

PAULO HENRIQUES BRUTO

Rio de Janeiro, RJ— 1951

Poucos poetas brasileiros trabalham tanto sobre o repertório das formas fixas como Paulo Henrique Britto. Mas o uso que ele faz de sonetos, dísticos ou quadras é irônico. Britto joga com as formas, olha-as de fora, apropria-se delas. É comum toparmos com sonetos

[Pág. 51] cuja repartição tradicional seja inteiramente redesenhada, com agrupamentos diferentes dos 14 versos. Tradutor elogiado do modernismo de língua inglesa, ele ora inventa novas possibilidades para o soneto, ora recupera variantes históricas. O fato, porém, é que a recriação se mostra conseqüente com uma obra em que a dessubjetivação pelo labor poético é sentida de modo ora dramático, ora satírico.

A poesia de Britto é metalinguística, mas não no sentido otimista, positivo, que a expressão tem, por exemplo, na poesia concreta ("escrever sobre escrever é o futuro do escrever", escreveu Haroldo de Campos em *Galáxias*). Assim, em "Sete Estudos Para Mão Esquerda", ele inverte as estrofes do soneto para afirmar que "existe um rumo que as palavras tomam/ como se mão alguma as desenhasse/ na branca expectativa do papel//

porém seguissem pura e simplesmente/ a música das coisas e dos nomes/ o canto irrecusável do real". Ou seja, ele escreve sobre o escrever porque, mesmo que haja dentro do poema "um homem a espernear", o resultado sempre será "um suscitar de sílabas — não mais/ a deusa atarantada a nos soprar/ um vento em nosso ouvido (aliás mudo)".

Há portanto um caráter "deceptivo" nessa metalinguagem. Não há mais musas ou sujeitos transcendentais; só resta um eu que se aliena voluntariamente na forma, cujas inversões denotam que agora quem manda não é o poeta, mas as palavras: "Tudo que pensa passa. Permanece/ a alvenaria do mundo, o que pesa.// O mais é enchimento, e se consome./ As tais Formas eternas, as Idéias,/ e a mente que as inventa, acabam em pó,/ e delas ficam, quando muito, os nomes", escreve ele numa das "Três Epifanias Triviais" de *Macan* (2003).

[Pág. 52] As ironias desse virtuosismo são reforçadas pelo uso de expressões corriqueiras, por aproximações semânticas anti-retóricas (a linguagem poética como uma tartaruga que, tombada sobre o casco, não consegue "reassumir a posição natural") e de comentários satíricos ("Não escreva versos íntimos, sinceros,/ como quem mete o dedo no nariz./ Lá dentro não há nada que compense/ todo esse trabalho de perfuratriz,/ só muco e lero-lero"). Mas, ao mesmo tempo, percebe-se que o cerebralismo de Paulo Henriques Britto é a racionalização de uma perda, uma forma de reparação de quem sente a desproporção entre a condição humana, confinada no "império sem território" do corpo, e o desejo de abandonar o "cais úmido e ínfimo do eu".

Principais Obras: *Liturgia da Matéria* (Civilização Brasileira, 1982), *Mínima Lírica* (Duas Cidades, 1989), *Trovar Claro* (Companhia das Letras, 1997), *Macan* (Companhia das Letras, 2003).

JÚLIO CASTANON GUIMARÃES

Juiz de Fora, MG— 1951

O caráter metalingüístico da poesia moderna se expressa ora pela confiança no poder regenerador da linguagem (caso das vanguardas), ora pela ironia de quem vê na redução da poesia à sua própria matéria-prima uma forma de corrosão do real (como é o caso de poetas tão diferentes quanto Sebastião Uchoa Leite e Paulo Henriques Britto). A obra de Júlio

[Pág. 53] Castañon Guimarães de certo modo recapitula esses dois momentos.

Iniciando sua trajetória com *Vertentes* (1975) — que combina o *paideuma*⁷ concreto com referências a Drummond, Murilo Mendes e Fernando Pessoa —, ele tomou em seguida a vereda da visualidade, com *17 Peças* (1983). A julgar por esses dois livros, Castañon Guimarães poderia ser considerado um epígono do concretismo. A partir de *Inscrições* (1992) e em coletâneas como *Matéria e Paisagem* (1998) e *Práticas de Extravio* (2003), porém, ele desenvolve uma espécie de "poesia metodológica", ou seja, uma poesia que continua sendo auto-reflexiva, mas cujo "objeto" é a criação de uma perspectiva que permita recuperar experiências como a memória, o registro do cotidiano e a contemplação das cidades mineiras.

Castañon Guimarães não descreve uma paisagem nem uma rua, mas elabora uma fenomenologia da percepção em que a poesia é "a ponte/ que como sumário de cálculos/ se estira em meio a uma natureza/ sem medidas mas em rigor contida/ no que a lente organiza". O poeta não fala nem da linguagem nem do real, mas de uma linguagem que persegue o real, que parte de um "mapa de suspeitas" para erigir uma "fábrica de memórias e hipóteses".

As analogias com o *jazz* e os poemas que remetem a telas abstratas ("sem título, grafite, 50 x 30 cm") mostram como Castañon Guimarães faz da escrita a busca do acorde ou do traço que, depois de variações e estudos, viesse resumir o mundo num gesto: "a ma-

⁷ Termo utilizado pelo poeta norte-americano Ezra Pound — e retomado no Brasil pelos concretos — para

[Pág. 54] teria como projeto/ de dimensão do olhar/ quando no espaço/ não só uma ordenação// nem frágil descompasso/ mas todo um percurso/ linhas volumes cálculo/ talvez resumo de paisagem".

Com Castañon Guimarães, estamos no coração de uma poética pós-utópica: ele desconfia do caráter redentor da linguagem e por isso tenta recuperar o "real" — mas descobre que "no horizonte/ contra mares de esquecimento/ recortam-se fragmentos de ruínas". Só lhe restam esses "esboços de métodos" que deságuam sem fim num "espaço de silêncio".

A discussão sobre a impossibilidade da representação é um tema pós-moderno ainda pouco explorado na poesia brasileira, e, nesse sentido, podemos estabelecer uma ponte entre Castañon Guimarães e Marcos Siscar (*Metade da Arte*, 2003). Autor de uma obra com referências no modernismo brasileiro, no hermetismo do italiano Eugênio Montale e na poesia francesa contemporânea (sobretudo Michel Deguy), sua obra incide justamente sobre a ética da representação, como na seqüência "A Palavra e a Dor" (em que o verso "não se diz", várias vezes repetido, remete ao mandamento do filósofo Wittgenstein: "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar") ou em "Psicanálise Caseira": "há coisas de sobra que não se dizem/ há coisas que sobram no que se diz/ nossa miséria é uma alegria de palavras?"

Principais Obras: *Vertentes* (1975), *17 Peças* (1983), *Inscrições* (1992), *Dois Poemas Estrangeiros* (1995) — reunidos em *Matéria e Paisagem e Poemas Anteriores* (7 Letras, 1998) — e *Práticas de Extravio* (7 Letras, 2003).

HORACIO COSTA

São Paulo, SP— 1954

A obra de Horácio Costa mostra, ao lado da poesia de Josely Vianna-Baptista e Claudio Daniel, a aclimação peculiar que o neobarroco latino-americano teve no Brasil. Esse conceito — normalmente associado aos cubanos Lezama Lima, Severo Sarduy e Alejo Carpentier — foi cunhado por Haroldo de Campos, que em ensaio de 1955 afirmou que o barroco moderno atendia às "necessidades morfológico-culturais da expressão artística contemporânea".

Fora daqui, o termo também assumiu a conotação política de resistência aos determinismos da colonização. O sincretismo americano de línguas, raças e civilizações foi elevado pelo neobarroco à categoria de mito fundador, identidade trans-histórica à qual podiam ser anexadas outras culturas. Assumir o caráter proteiforme da história latino-americana (e da história enquanto tal) seria o primeiro passo para tomar suas rédeas, reescrever o livro do mundo, determinar o próprio destino. Na literatura brasileira, porém, o neobarroco ficou mais circunscrito à dimensão de uma subjetividade que sobrevive ao naufrágio dos discursos nacionais, recriando seu mundo através de uma mitologia pessoal que se apropria de diferentes tradições literárias.

Horácio Costa é o exemplo máximo dessa retração brasileira do neobarroco. Sua poesia é narrativa (dentro da tradição latino-americana do poema longo), abundante de imagens e citações, indo na contramão da tendência modernista à concisão e à escrita antimetáforica. *O Menino e o Travesseiro* (1994), por exemplo, é uma epopéia em surdina na qual se cruzam memória coletiva e pessoal, "poema de

[Pág. 56] formação" em que um menino contempla o batismo das coisas. E em "Quadragésimo" — paráfrase do poema "A Máquina do Mundo", de Drummond — a tradição literária brasileira entra não como paradigma poético, mas como plataforma para uma escrita alucinada, autobiográfica e (pelo viés barroquizante) antimodernista.

Nessa poética marcada pelo homoerotismo, o corpo é a unidade mínima da história

(segundo expressão do próprio Horário Costa), já que todos os discursos e teorias se esfacelaram diante da pluralidade do mundo. A metáfora primeira do poema, portanto, é a pele; a escrita é como uma tatuagem que não representa o real, mas o ritualiza. Daí o caráter imagético e sensorial que se encontra também na poesia de Josely Vianna-Baptista e Claudio Daniel.

No caso da poeta de *Corpografia* (1992), temos um cancelamento dos limites entre o dentro e o fora do corpo, um vaivém entre o êxtase sensual e a pulsação física dos objetos, uma "desgeografia" que dissolve o eu numa "fala hermafrodita". E, em *A Sombra do Leopardo* (2001), Claudio Daniel constitui sua subjetividade polimorfa através de uma poesia que procura reproduzir a simultaneidade simbólica dos ideogramas, numa espécie de neobarroco em chave orientalista.

Principais Obras: *Satori* (Iluminuras, 1989), *O Livro dos Fracta* (Iluminuras, 1990), *O Menino e o Travesseiro* (1994, reeditado pela Geração Editorial em 2003), *Quadrágésimo* (Ateliê, 1999).

[Pág. 57]

FERNANDO PAIXÃO

Beselga, Portugal— 1955

Os três livros de Fernando Paixão correspondem a três momentos de um sujeito lírico que vai se avolumando, preenchendo cada vez mais o horizonte de sua poesia. E sempre arriscado atribuir preferências temáticas a circunstâncias biográficas, mas também é inegável que esse poeta brasileiro nascido em Portugal traz a marca do modernismo lusitano, da percepção do eu fragmentado, expresso nos heterônimos de Fernando Pessoa e no "sujeito flagrado em colapso" que Paixão identificou em Mário de Sá-Carneiro, no ensaio *Narciso em Sacrifício* (2003).

Esse sujeito problemático, núcleo centrífugo de sua poesia, começa a se insinuar de

modo controlado em *Fogo dos Rios* (1989) — livro em que o poeta glosa os aforismos de Heráclito. O fato de partir de um pensador da mobilidade do ser e de assimilar sua forma fragmentária indica até que ponto o poeta fala de uma plataforma instável. "Sentado/ no porto:/ barcos vão e vêm/ de mim": o sujeito quer ser um ponto fixo ao mesmo tempo que percebe o tumulto do mundo.

Em 25 *Azulejos* (1994), a voz lírica se adensa, mas há, em contrapartida, maior disciplina, interiorizada pela forma fixa (todos os azulejos desse afresco têm 11 versos). O "círculo puro" em que o poeta quer mergulhar não significa alheamento dos traumas da vida em sociedade ("Um dia apareceremos leitor/ nas estatísticas/ catalogados em ocorrência policial"); a tônica, entretanto, recai sobre o esforço de dar forma a esse eu irreduzível, projetando sua vertigem na fixidez da paisagem: "Brancura abismal do branco/ depuração dos desertos/ oceano lácteo/ encontra-se aqui a criação possível."

[Pág. 58] É em *Poeira* (2001), todavia, que Fernando Paixão consolida uma voz própria, que finca raízes portuguesas no solo da nossa tradição modernista. Ao lado de poemas que homenageiam Clarice Lispector e João Cabral, ouvimos os berros das ovelhas, as rezas das viúvas e a algazarra das crianças que ecoam de sua cidade natal (na seção "Poeira de Aldeia"). E, se em "Dispersão" ele reescreve o famosíssimo "Dispersão", de Sá-Carneiro, o poema "No Caminho" é mais um seixo na estrada pedregosa aberta por Drummond: "Pedras na sombra/ (meio-instante) pedras ao sol.// Falam as pedras/ o que as pedras calam.// Na água e na terra/ pedras são/ só palavras.// Falacalam/ da mesma forma: pedras."

Paixão faz da contenção modernista um modo pessoal de dar forma à perplexidade pessoana: "Ninguém sabe quando e onde/ começa/ o desatinado destino." Infelizmente, esse encontro entre as duas tradições literárias ainda é raro. Embora possamos citar Eudoro Augusto (um "brasiliense" nascido em Lisboa), é a mato-grossense Dora Ribeiro quem melhor materializa, ao lado de Paixão, essa dupla identidade. Depois de um início marcado pela poesia marginal e pela sintaxe elíptica, a autora de *Bicho do Mato* (1999) mudou-se para Portugal em 1984, adquirindo uma dicção mais reflexiva, em que a expressão subjetiva se impõe como uma necessidade e um sacrifício: "Um poeta se faz no

silêncio/ em boca sem palavras/ onde as horas são becos escuros/ e os lábios difíceis
marcas do tempo// um poeta se faz no oco do mundo/ em lugares expostos e secretos/
minúsculos/ mas incendiáveis."

Principais Obras: *Fogo dos Rios* (Brasiliense, 1989), *25 Azulejos* (Iluminuras, 1994),
Poeira (Editora 34, 2001).

[Pág. 59]

REGIS BONVICINO

São Paulo, SP — 1 955

Do diálogo com a poesia concreta para o diálogo consigo mesmo. Assim pode ser definida a trajetória de Régis Bonvicino. Inicialmente, ele parece ter compartilhado com Paulo Leminski (1944-89) a idéia de injetar no rigor vanguardista o anarquismo contracultural dos anos 70 — conforme escreveria no poema que dá título ao livro *Más Companhias* (1987): "mamãe dizia/ meu filho/ não ande/ em más companhias// a anarquia a maconha/ o ácido/ eram más companhias// & aquele mar da bahia/ (onde o mar maresia)// andar com joyce/ debaixo do braço// & fazer poesiaemgreveqorpoestranhomuda/ alegria/ dor/ & fantasia".

Em suas primeiras obras, portanto, há esse cruzamento de experimentalismo lingüístico e hedonismo libertário que, *grosso modo*, o aproxima dos tropicalistas e da chamada geração marginal. Mas a poesia de Bonvicino logo se singulariza. Da matriz concreta, ele preserva uma economia formal em que os signos surgem de maneira descontínua, como ilhas de significação em atrito dentro de frases elípticas; de seu percurso inicial, ele preserva um sentido crítico que transforma a descontinuidade sintática em expressão da consciência cindida, alienada, que caracteriza o sujeito moderno: "Não nada ainda do outro/ semelhante ainda ao mesmo/ mínimo ainda o outro/ ele mesmo não ainda outro/ de um mesmo morto outro/ insulado em seu corpo", escreve ele em *Outros Poemas* (1993).

Mas é sobretudo a partir de *Ossos de Borboleta* (1996) e *Cén-Eclipse* (1999) que a antipoesia concreta vai se plasmando nas mãos de Bonvicino até adquirir o sentido ético e político de uma negatividade pura,

[Pág. 60] de uma crise da representação: de livro a livro, seus poemas encadeiam visões e sensações que se assemelham a estilhaços de realidade; quanto mais o poeta contempla os objetos, mais opacos eles ficam.

Podemos reconhecer na poesia de Bonvicino referentes da exclusão social, da violência, de temas contemporâneos como o movimento antiglobalização e a guerra ao narcotráfico. Mas, em geral, seus poemas se enfileiram numa "muda sequência de quinas", como se fossem fotogramas de um filme que dispõe fragmentos da vida urbana, tornada inapreensível pelas experiências de choque a que somos submetidos diariamente.

A poética de Bonvicino tem influência considerável sobre as novas gerações. Sua presença é perceptível num escritor como Tarso de Melo, mas é Manoel Ricardo de Lima quem mantém com ele uma inter-locução mais explícita, seja no livro de poemas *Embrulho* (2000), em que as palavras parecem se esgueirar entre silêncios), seja na prosa poética de *As Mãos* (2003), em que o tema da separação amorosa gera o confinamento do narrador e do seu mundo numa sintaxe espasmódica.

Principais Obras: *Régis Hotel* (Groove, 1978), *Más Companhias* (Olavobrás, 1987), *33 Poemas* (Iluminuras, 1990), *Outros Poemas* (Iluminuras, 1993), *Ossos de Borboleta* (Editora 34, 1996), *Cén-Eclipse* (Editora 34, 1999), *Remorso do Cosmos (de Ter Vindo ao Sol)* (Ateliê, 2003).

[Pág. 61]

NELSON ASCHER

São Paulo, SP— 1958

Em carta ao poeta Nelson Ascher publicada nas orelhas do livro *O Sonho da Razão* (1993), o crítico Antonio Candido definiu o efeito de sua poesia como o de uma

"surpresa metodicamente construída". A expressão é certa. Poeta do raciocínio, hábil construtor de silogismos em versos, Ascher abriu um veio próprio na literatura brasileira, combinando racionalismo, rigor e ironia. Muitos de seus poemas são compostos de uma única frase entrecortada por frases subordinadas, compondo uma sintaxe em espiral que é arrematada por aquela surpresa calculada de que fala o crítico.

Leia-se por exemplo o poema que (não por acaso) se intitula "Cálculo": "O encéfalo apodrece/ mais rápido que a pele,/ a carne e toda espécie/ de víscera, pois nele,// mais lógica que, dente/ abaixo, a cárie a fio/ que enche inteiramente/ o cheio de vazio,// mais viva que lombri-ga/ que, dado o seu contínuo/ alongamento, abriga-/-se ao longo do intestino,// mais sólida que, dentro/ do rim, a pedra quando/ em desenvolvimento/ vai se cristalizando,// mais súbita que, veia/ afora, enfim maduro,/ coágulo que freia/ o sangue ao vir a furo,// entranha-se entrementes,/ como se apenas fora/ um cálculo inerente/ ao cérebro, a memória".

Esse texto vale pelo todo da produção de Ascher. O poema é percorrido por uma equação central ("O encéfalo apodrece mais rápido que a pele, a carne e toda espécie de víscera, pois nele entranha-se a memória") atravessada por orações subordinadas que, ao mesmo tempo que refinam o raciocínio, criam uma espécie de voluta sintática hipnotizante.

"Cálculo" é rigoroso na métrica e nas rimas, mas — assim como acontece em outros poemas de Ascher,

[Pág. 62] que faz largo uso do soneto — o recurso à forma fixa tem função irônica: forçando a rima por meio da quebra de palavras, criando paralelismos mais visuais do que sonoros, ele preserva a estrutura, porém rejeita o encantamento musical, devolvendo-nos assim ao cerne de raciocínios que, por sua vez, são comentários à arbitrariedade da própria razão (como indica o título do livro, extraído de uma gravura de Goya cujo nome completo é *O Sonho da Razão Produz Monstros*).

"Combinação *sui generis* de parnasianismo e concretismo" (segundo frase do próprio poeta), sua obra é um dos desdobramentos mais interessantes da poesia concreta,

injetando humor e sarcasmo no cerebralismo desse movimento, que ele também tangencia ao fazer da tradução uma forma de recriação e de pesquisa de procedimentos poéticos (a exemplo do que ocorre em *Poesia Albeia*, de 1998). A singularidade, porém, não implica isolamento, sendo possível encontrar traços comuns entre Ascher e poetas como Luis Dolhnikoff (igualmente talentoso na formulação de silogismos poéticos), Reynaldo Damazio (*Nu Entre Nuvens*, 2001) ou ainda Paulo Ferraz (*Constatação do Óbvio*, 1999), que destoa do minimalismo de sua geração ao compor longos solilóquios com raciocínios labirínticos.

Principais Obras: *O Sonho da Razão* (Editora 34, 1993), *Algo de Sol* (Editora 34, 1996).

[Pág. 63]

AGE DE CARVALHO

Belém, PA — 1958

A poesia desse escritor que mora em Viena (onde trabalha como *designer* gráfico) retira sua força do hermetismo e do estranhamento. Age de Carvalho opera no limite da inteligibilidade. Cada poema seu parece um enigma, cifrado por meio de um percurso intertextual complexo e de referências pessoais inacessíveis ao leitor.

Mas essa dificuldade de decodificação é intencional: seus poemas não são escritos para serem "compreendidos" em sua hesitação entre som e sentido (segundo a fórmula de Valéry), mas fazem do duplo ato de escrever e ler um árduo processo de nomeação das coisas; não tiram efeito estético da representação de algo, mas são algo cujo esforço de representação se transforma em experiência estética: "Distância,// ainda,// do que se ergueu,/ destro, entre a tua mão/ e a minha/ mão, do ante-/ instante, disto:// uma verdade,/ se planta de pé,/ pára-botânica, de palma/ a palma —/ o que em tempo de floração/ ainda subsiste, respirando,/ entre espaço/ e entre-/ espaço".

Quase não há uma estrutura sintática ligando as palavras sobre a página; elas se justapõem como pequenas ilhas cujo conjunto harmônico só se percebe ao fim da leitura. Cada palavra ou conjunto de palavras parece lentamente lapidada (e muitas vezes cindida) em meio a silêncios que se intercalam.

Seria tentador atribuir essa dicção árida ao auto-exílio de Age de Carvalho (sua condição de "turista terminal") e à familiaridade com poetas de língua alemã como Heine, Trakl e Celan (esse último, conhecido justamente por um hermetismo que representa a

[Pág. 64] impossibilidade da representação numa época de catástrofes históricas).

Mas o escritor paraense desenvolve sua obra em intenso diálogo com outros poetas brasileiros, sobretudo conterrâneos paraenses como o já "clássico" Mário Faustino (1930-62), um autor mais jovem como Antônio Moura (cujo *Hong Kong e Outros Poemas*, de 1999, traz as marcas da leitura de Age de Carvalho) e um escritor de obra consolidada como Max Martins — com quem escreveu *A Fala Entre Parêntesis* (1982) na forma de *renga* (jogo poético de origem japonesa em que dois ou mais poetas escrevem em cadeia).

Autor de extensa obra, que inclui livros como *O Estranho* (1952), *Anti-retrato* (1960), *H'Era* (1971) e *Para Ter Onde Ir* (1992), Max Martins criou um lirismo ao mesmo tempo intenso e controlado, que "guarda o silêncio/ antes do incêndio" e que progressivamente vai fazendo que palavras e versos adquiram a textura daquilo que nomeiam: "Pedra/ Penetra o silêncio/ Solitária pedra-silêncio". Não é difícil ver nesse binômio "soletrado/calcinado" (conforme poema de Max Martins) um ponto comum entre os dois escritores paraenses, separados pela idade e pela geografia, mas muito próximos nessa poética que produz sentido através do ocultamento do sentido.

Principais Obras: *Arquitetura dos Ossos* (1980), *A Fala Entre Parêntesis* (1982, com Max Martins), *Arena*, *Areia* (1986), *Pedra-um* (1990) — todos incluídos no volume *Ror: 1980-1990* (Duas Cidades, 1990) — e *Caveira 41* (7 Letras/Cosac & Naify, 2003).

[Pág. 65]

ARNALDO ANTUNES

São Paulo, SP— 1960

Compositor e músico que derivou para a poesia visual e a *performance*, Arnaldo Antunes personifica a vocação intersemiótica de uma geração que dá continuidade às propostas estéticas do concretismo. Atuando inicialmente como vocalista e letrista da banda de rock Titãs (que abandonaria em 1992), seu primeiro livro — *Ou E* (1983) — é composto de caligrafias que assinalam a adesão a uma poética que explora a visualidade e a dimensão física da palavra.

Em livros posteriores, Antunes desenvolve essa percepção da concretude da linguagem em pelo menos três vertentes: (1) uma poesia de rigor formalista, que explora a paronomásia e na qual as permutações fonéticas entre os signos ditam os caminhos do significado; (2) poemas tributários do concretismo dos anos 50, que abolem o verso e jogam com a espacialidade da página e com a tipologia para criar sentidos verbais indissociáveis da apresentação visual; (3) poesia visual propriamente dita, que procura criar efeitos que transtornam nossos hábitos de leitura — como no caso de *2 ou + corpos no mesmo espaço*, em que vários poemas, por meio da sobreposição das letras, obrigam à leitura simultânea de palavras diferentes, vistas não mais como signos verbais, mas como puros ícones.

Se a dívida primeira de Arnaldo Antunes é com o concretismo pioneiro dos irmãos Campos, a dicção minimalista e a temática *pop* (inspirada em *slogans*, cartazes publicitários, ditos populares) o aproximam dos haicais de Paulo Leminski e Alice Ruiz, assim como a poesia visual o coloca ao lado de nomes como Marcelo Tápia — *O Bagatelista* (1985), *Livro Aberto* (1991) — e João Bandeira — *Rente* (1997).

[Pág. 66] Sua obra readquire maior singularidade, porém, quando ele inverte o sentido da estrada intersemiótica e, em vez de explicitar a visualidade e os componentes fonéticos do verbo, leva a poesia para além da página impressa (em obras multimídia) ou transforma o livro em suporte no qual a escrita dialoga com outras linguagens (mantendo

porém as diferenças entre códigos).

Assim, em *Nome* (1993), Antunes cria uma espécie de "instalação poética", um conjunto que inclui vídeo, livro e CD e em que o artista coreógrafa um contato tátil com a poesia transformada em totem, coisa entre coisas de um mundo tridimensional e virtual. E em *ET EU TU* (2003), ele faz do livro um espaço de encontro entre sua poesia e as imagens da fotógrafa Marcia Xavier, com texto e foto sobrepondo-se, comentando-se reciprocamente, com o poema completando seu déficit de sentido com imagens fragmentadas e desfocadas de corpos e objetos que, por sua vez, redimem sua opacidade pela língua da poesia. São, enfim, duas obras que desenvolvem de modo feliz a tendência experimental de subverter o suporte convencional da literatura, criando um mundo-livro e um livro-objeto.

Principais Obras: *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As Coisas* (1992) — pela Iluminuras —, *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Perspectiva, 1997), *ET EU TU* (Cosac & Naify, 2003).

[Pág. 67]

FREDERICO BARBOSA

Recife, PE— 1961

A poesia de Frederico Barbosa é indissociável de sua concepção de literatura como um ato de recusa de valores estabilizados e da poesia como instauração do estranhamento e como convocação para o novo. No Brasil, nenhum poeta sustenta como ele o *make it new* poundiano — ou seja, a idéia (defendida pelo poeta norte-americano Ezra Pound) de uma renovação estética permanente que foi uma das pedras de toque da poesia concreta à qual Barbosa está ligado desde *Rarefato* (1990), seu primeiro livro.

Mas ele não é mero continuador do concretismo (o que estaria em franca contradição com sua proposta de inovação). Embora tenha escrito poemas (sobretudo num livro como *Nada Feito Nada*, de 1993) que exploram a visualidade da palavra,

Frederico Barbosa se apropria de certos procedimentos construtivos do movimento para criar uma poética percorrida pela negatividade — conforme escreveu o crítico Antonio Candido no texto de apresentação de *Contracorrente* (2000), ao observar que *Rarefato* começa com uma série intitulada "A Consciência de Zero" e que aquele acaba em um poema que culmina no zero de uma contagem regressiva.

A frase abrupta, o verso denso, concentrado, sem ornamentação, e o conteúdo metalinguístico e questionador (expresso, por exemplo, em "Poesia e Porrada") fazem da invenção poética um gesto de resistência que transcende o âmbito intraliterário: é a recusa "existencial" de se ver pacificado e enquadrado que exige a rejeição dos valores poéticos coagulados — como podemos ler na angústia abissal de *Louco no Oco Sem Beiras* (2001) ou na auto-anulação subversiva de um poema

[Pág. 68] como "Desexistir": "Quando eu desisti/ de me matar/ já era tarde././ Desexistir/ já era um hábito././Já disparara/ a auto-bala:/ cobra cega se comendo/ como quem cava/ a própria vala".

Para Frederico Barbosa, a poesia é um "cantar de amor entre os escombros": sobre a terra arrasada, instaura-se a "navalha só lâmina" da literatura, dentro daquela tradição da ruptura que ele encontra para si mesmo no João Cabral de "Uma Faca Só Lâmina", no Drummond de "Áporo" e no Manuel Bandeira de "Poética" ("estou farto do lirismo comedido").

Outros poetas contemporâneos compartilham com Frederico Barbosa essa psicologia da composição e esse combate: Carlos Ávila, cujos três livros (*Sinal de Menos*, *Aqui & Agora* e *Ásperos*) estão reunidos em *Bissexto Sentido* (1999) e que parte da dicção concreta para fazer poesia com a não-poesia ("aqui/ se tenciona/ o dizer & o não-dizer/ através do não-canto"); Ricardo Aleixo, que explora as intersecções fonético-visuais em registro etnopoético; e Amador Ribeiro Neto, que estreou em 2003 com *Barrocidade*, livro que constrói uma urbe barroca de neologismos e palavras-valise, numa profusão polifônica de citações e reinvenções vanguardistas.

Principais Obras: *Rarefato* (Iluminuras, 1990), *Nada Feito Nada* (Perspectiva, 1993), *Contracorrente* (Iluminuras, 2000), *Louco no Oco Sem Beiras* — *Anatomia da Depressão* (Ateliê,

2001).

[Pág. 69]

CARLITO AZEVEDO

Rio de Janeiro, RJ— 1961

As referências eruditas contidas na poesia de Carlito Azevedo — escritores como Baudelaire, Mallarmé e Drummond, artistas como Cézanne, Rothko e Vieira da Silva — podem confundir o leitor, sugerindo um poeta que trabalha apenas no registro culto do jogo intertextual e intersemiótico. E, no entanto, a citação tem aqui a função de refinar os sentidos, de se apropriar de um instrumental poético que permita uma abertura para o real. Carlito escreve dentro da tradição do *flâneur* baudelaireano (o transeunte que vive o choque da vida moderna, a dupla experiência do intenso e do provisório), atualizando-o na pele do poeta carioca que registra os signos de uma cidade vertiginosa.

Dentre aqueles nomes, o mais presente em sua poesia é o autor de *Claro Enigma*. O Drummond de Carlito Azevedo, todavia, não é o poeta da "vida besta", provinciana, mas o Drummond do espanto diante do mundo. E, se é errado cindir a obra do escritor itabirano, o fato é que Drummond teve como efeito colateral, na poesia contemporânea, um culto à dicção ligeira cujos exageros a obra de Carlito Azevedo veio compensar, recuperando, pela "vertigem do ato", "cada fragmento nosso, perdido,/ de dor e de delicadeza".

Um título como *Sob a Noite Física* (1996, extraído de versos em que Drummond descreve o gravurista Oswaldo Goeldi como um "pesquisador da noite moral sob a noite física") mostra até que ponto ele quer falar de uma realidade concreta sem perder a dimensão existencial, "moral" — como indica o poema "Vers de Circonstance", cujo primeiro verso ("Entre fraga e desabrigo") se refere ao drummondiano "Fraga e Sombra".

[Pág. 70] Ao mesmo tempo, ele evita cuidadosamente cair na abstração formalista, conforme escreve em "Ao Rés do Chão": "A idéia é não ceder à tentação/ de escrever o

poema desse não-// lugar, desse círculo congelado,/ sem vasos comunicantes, fechado// em si, em sua pose, sua espera,/ a idéia é alcançar a outra esfera". A "outra esfera" está bem aqui, ao alcance das mãos, é "uma flor alheia a símbolos", mas cuja violenta presença só é perceptível "sob o duplo incêndio/ da lua e do neon", ou seja, a partir desse abalo da percepção que ele busca na imagem pietórica — como no livro *As Banhistas* (1993), que parte da tela homônima de Cézanne, ou no poema "Vieira da Silva" ("a verruma/ é o trunfo/ a aresta/ é o naipe/ a água do/ relógio/ marca a hora/ do desastre"), leitura de "Os Jogadores de Cartas", quadro da pintora portuguesa também inspirado em tela do artista francês.

A poesia de Carlito Azevedo mostra como é possível estabelecer um corpo-a-corpo com outros códigos sem necessariamente fazer poemas ilustrativos ou exceder o registro verbal. Nesse sentido, outro caso notável é o do poeta e artista plástico Alberto Martins, que em *Cais* (2002) justapõe poemas e xilogravuras que vão construindo uma topografia portuária, reduzindo a paisagem à densidade de um entalhe e tragando as referências a viajantes como Jean de Léry, Hans Staden, Richard Burton e Rimbaud no movimento de um lirismo maciço, engastado na linguagem como um porto na costa.

Principais Obras: *Collapsus Linguae* (Lynx, 1991), *As Banhistas* (Imago, 1993), *Sob a Noite Física* (7 Letras, 1996) e *Versos de Circunstância* (Moby Dick, 2001) — cujos poemas foram selecionados e reorganizados em *Sublimar* (7 Letras, 2001).

[Pág. 71]

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

Rio de Janeiro, RJ — 1963

Há duas maneiras complementares de ler a poesia de Claudia Roquette-Pinto: enfocando o modo pelo qual ela foi construindo uma linguagem própria e vendo-a como representante de uma poesia "feminina" que se afirma justamente pela superação das determinações de gênero.

O que logo chama a atenção na sua obra é que nela praticamente não há referentes que permitam supor uma totalidade exterior ou interior: ela não fala de estados de espírito, de acontecimentos prosaicos ou traumáticos, de dores e amores; sua poesia não descreve locais (uma cidade, uma casa ou mesmo um quarto) nem pessoas. E, no entanto, tem uma intensidade subjetiva que se dá justamente por seu esforço de objetivação.

Não por acaso, um dos temas recorrentes de Claudia Roquette-Pinto é a estrutura ao mesmo tempo complexa e delicada da flor — como aparece no título de dois de seus livros: *Corola* (2000) e *Saxífraga* (1993), esse último inspirado em versos do poeta norte-americano William Carlos Williams ("Saxífraga é a minha flor que fende/ as rochas"). A flor, aqui, nada tem a ver com metáforas desgastadas; não se refere a algo que está para além do poema, mas é o "correlato objetivo"⁸ da linguagem, que recua diante de um mundo dissolvente para restaurar, no microcosmo da poesia,

[Pág. 72] uma frágil perfeição. Seus textos falam de gotas de suor ou orvalho, da superfície da pele, da luz filtrada por persianas, da "trama de arabescos da colcha", de "feijões arrancados da fava" — enfim, de pequenas estruturas que, como os versos de um poema, são recortes do mundo em que ainda é possível encontrar harmonia e equilíbrio.

Seus poemas parecem regidos por uma lógica alheia à leis da língua ordinária: "palavra-persiana/ poema-lucidez/ imanta o ar fora do cômodo/ das frases/ um outono/ rente à janela/ ouro tonto sobre a tarde derrubada" — escreve ela em "Vão" (de *Zona de Sombra*, 1997). Mas o hermetismo aqui é a consequência natural de um mundo em que "o pleno não existe mais", conforme um dos fragmentos de "Cinco Peças Para Silêncio".

Não existindo mais vivências comunicáveis, só lhe resta "mudar de logradouro — ou de logro —/ que isso de escrever é jogo", sentencia ela num dos últimos poemas de *Corola*. E essa mudança diz respeito tanto à própria Claudia Roquette-Pinto quanto a uma geração de escritoras que viveram o refluxo dos ideais feministas de emancipação e dos ideais de autonomia do sujeito *tout court*.

⁸ Termo usado pelo poeta T.S.Eliot para designar o conjunto de objetos, situações, locais etc. que materializam a mensagem poética (que assim não se confunde com estados de espírito do escritor, mas equivale à relação entre os diferentes elementos da composição).

É notável como em várias poetisas surgidas nas décadas de 80 e 90 — Lu Menezes, Janice Caiafa, Angela de Campos, Jussara Salazar — há um mesmo movimento de recuo desencantado diante do mundo objetivo e de busca de uma escrita metalingüística que cria seus próprios referentes, redescrivendo o mundo. Como escreveu Heloísa Buarque de Hollanda no prefácio a *Corola*, trata-se de "uma poesia vivida como o único e último espaço de liberdade possível para uma geração que aprendeu a amar sob o efeito da Aids, do pânico, da violência, da imagem brutal dos excluídos".

Principais Obras: *Saxífraga* (Salamandra, 1993), *Zona de Sombra* (7 Letras, 1997), *Corola* (Ateliê, 2000).

[Pág. 73]

HEITOR FERRAZ

Puteaux, França — 1964

Heitor Ferraz é um poeta cuja produção recente nos obriga a reavaliar suas obras iniciais. Livros como *Resumo do Dia* (1996) e *A Mesma Noite* (1997) tinham como tônica uma sensibilidade para as coisas miúdas do cotidiano, marcada pela leitura de Manuel Bandeira e Dante Milano, pela atmosfera dos quadros de Guignard, com suas "neblinas doídas/ dissolvendo o morro". Os quintais da infância, os sinos da cidade mineira de Prados e a analogia entre a escrita e o "couro do sapo/ atravessado na estrada de terra" apareciam ali ao lado de ambientes urbanos e espaços familiares vazados em tom menor (o café no balcão do bar, as luzes acesas na madrugada), com um erotismo contemplativo e momentos de inquietação que se resolviam em anticlímax: "Amo uma mulher/ e isso é problema meu". Com a publicação de *Hoje Como Ontem ao Meio-dia* (2002), porém, ficou patente o que havia de desolamento nesse apego a um lirismo esvaziado. Ferraz continuou com um viés irônico — e um poema como "Smoke Poem", que se anuncia como meditação envolta em fumaça de cigarro, culmina em versos de baixo teor existencial: "Aqui, perdoem,/ não há nenhum pensamento". Mas há muito pensamento

por trás de suas paisagens inóspitas. O olhar sobre São Paulo (onde ele sempre morou, embora nascido na França) descobre

[Pág. 74] personagens cujo anonimato reverbera no registro intimista, agora vivido como solidão. À noite, do portão de sua casa, ele observa um homem que "fala sozinho/ igual ao meu filho quando brinca"; logo porém cresce o estranhamento, "aquele homem sob a marquise/ permanece inabordável" — e aquilo que parecia familiar se reveste de sombria opacidade.

Do cinzeiro da casa ("arquivo morto das descobertas pessoais") ao prédio do hospital ("silêncio de pedra cortado por sirenes"), todas as formas remetem, em sua mudez, à constatação de que "a distância até a morte é curta". A perplexidade jamais se torna retórica e ele certamente deve a Francisco Alvim (sobre quem escreveu uma dissertação de mestrado e do qual tirou o título do livro) o procedimento de fazer diagnósticos da realidade com pequenos *flashes* verbais — como no breve "Minha Rua": "Em três quarteirões/ seis salões de beleza/ uma delegacia". Mas sua maior referência é Drummond. Como o poeta de "A Flor e a Náusea" ("Preso à minha classe e a algumas roupas"), ele está "preso dentro do sono" — e por aí podemos olhar retrospectivamente para seus primeiros livros e ver o quanto já havia naquela "matéria míope" (*Resumo do Dia*) uma "incomunicável morte dos sentidos" (*A Mesma Noite*).

Heitor Ferraz é um dos autores contemporâneos que melhor assimilam o poeta de *Sentimento do Mundo*, ao lado de Carlito Azevedo, ou ainda Augusto Massi, cuja produção pequena, porém notável, também se faz em diálogo cerrado com Drummond. Basta dizer que em "Ser", do livro *Negativo* (1991), o tema da paternidade ("O pai que não tive/ hoje ainda seria moço?/ O que dele em mim sobrevive/ guarda a forma de um esboço?") é indissociável da filiação poética de Massi, que parafraseia poema homônimo de *Claro Enigma*.

[Pág. 75] **Principais Obras:** *Resumo do Dia* (Ateliê, 1996), *A Mesma Noite* (7 Letras, 1997), *Goethe nos Olhos do Lagarto* (Moby Dick, 2001), *Hoje Como Ontem ao Meio-Dia* (7 Letras, 2002).

FÁBIO WEINTRAUB

São Paulo, SP— 1967

Os dois traços marcantes da poesia de Fábio Weintraub são a crítica da realidade social brasileira e a atitude de dar voz ao outro, com poemas que narram uma situação em que irrompem falas de "personagens". Essa contemplação do alheio exige um distanciamento que, num livro como *Sistema de Erros* (1996), se esboçava na forma de paródias da mitologia e dos contos infantis (Ícaro, Narciso, Chapeuzinho Vermelho, Bela Adormecida), com poemas de corte abrupto ao lado de uma poesia de feição mais sublime ("quero mover-me/ indesejado/ colher o dia/ antes do fado").

Com *Novo Endereço* (2002), porém, Weintraub fundiu essas duas dimensões num olhar objetivo, em que a banalidade do cotidiano é permeada pela violência. Basta ver, por exemplo, o sentido diferente que dois poemas com o mesmo título —"Prometeu"— assumem nesses livros. Em *Sistema de Erros*, ele trazia o mito para o ambiente caseiro, redimindo o titã punido por roubar o fogo dos deuses: "O menino solta balões/ devolvendo o fogo/ aos céus/ Zeus/ iluminado perdoa". Já o Prometeu de *Novo Endereço* também tem dimensão terrena, mas agora como signo de devastação: "o fogo roubado/ não é senão/ a branquinha humilde:/ brasa solitária/ entre os carvões da vida/

[Pág. 76] a ira divina/ é pouco mais/ que a recusa do garçom/ em servir/ a enésima dose/ fiado// o castigo/ este sim/ tem a grandeza do mito:/ a cirrose vulturina/ com a família nas garras/ da Providência".

Os dramas urbanos de Weintraub parecem extraídos de manchetes de jornal; seus poemas trazem o protesto da viúva no velório ("Vocês não podem velar/ o corpo do meu marido/ ao lado desse aí/ que a política acertou") ou o desespero do morador de rua ("Até debaixo d'água!/ Sou homem até debaixo d'água!/ grita o vulto enrolado/ em feltro e revolta/ papelão e delírio/ no canteiro central da avenida"). Em *Novo Endereço*, os epigramas humorísticos de *Sistema de Erros* se transformam em humor negro e denúncia — e, no âmbito subjetivo da memória, a lembrança familiar é imantada pela loucura

(como no poema "Mãe") e pela frustração (como no retrato do pai, "desempregado há três anos/ no país do futuro").

A técnica de ceder a voz é semelhante àquela empregada por Francisco Alvim, mas aqui a angústia social se traduz numa escrita menos econômica, em que até mesmo a descrição de um ringue de boxe (como no poema "Sfumato") adquire densidade expressionista: "Ao fundo, o varal de luvas/ pacatas peças de açougue/ na geladeira de coices/ (filés de raiva e fissura)".

Em Weintraub, cada situação específica de violência e exclusão é percorrida pela percepção mais geral da presença problemática do outro, de um conflito de identidades e de um sentimento visceral de inadequação que constituem um tema pouco freqüente na poesia brasileira, aparecendo também no "contraste entre o mesmo e o idêntico" que percorre a poesia de um escritor como Ronald Polito — que em *De Passagem* explora justamente essa condição ilhada,

[Pág. 77] confinada, de homens unidos apenas pela alienação "Um silêncio diante de outro silêncio./ A notável indiferença do diferente."

Principais Obras: *Toda Mudez Será Conquistada* (Massao Olmo, 1992), *Sistema de Erros* (Pau-Brasil, 1996), *Novo Endereço* (Nankin, 2002).

TARSO DE MELO

Santo André, SP — 1976

A inclusão, nesse livro, de um autor jovem como Tarso de Melo permite contemplar uma nova geração que dá continuidade a um dos traços marcantes da poesia brasileira: o diálogo ininterrupto com a tradição poética. Se poetas como Nelson Ascher, Frederico Barbosa, Carlito Azevedo e Heitor Ferraz são impensáveis sem antecessores ilustres

como Drummond, Bandeira João Cabral e os concretos, escritores mais recentes como Fabiano Calixto (*Fábrica*), Paulo Ferraz (*Constatação do Obvio*) e Fabricio Corsaletti (*O Sobrevivente*) assimilaram estes dois momentos: o da formulação de linhas de força da nossa poesia (pelos modernistas e pelas vanguardas do pós-guerra) e o de sua reapropriação crítica (por autores surgidos nas duas últimas décadas).

E notável, por exemplo, que um autor como Eduardo Sterzi (*Prosa*) passe de procedimentos visuais extraídos de Augusto de Campos para referências a poetas do modernismo europeu (como Mallarmé,

[Pág. 78] Montale e Celan), mantendo, nessa busca de uma poesia "absoluta", "pura", as ironias e a anti-retórica que se consolidaram como tendência mais persistente da poética contemporânea. Ou que uma poeta promissora como Micheline Verunschik (*Geografia Íntima do Deserto*) introduza na aridez e na objetividade cabralinas de seus versos uma dimensão corpórea, sensual e violenta, inscrevendo-se assim no quadro de uma poesia "pós-feminista" (como, por exemplo, a de Claudia Roquette-Pinto).

Nesse panorama, Tarso de Melo é o escritor que melhor sintetiza a linha de continuidade de uma tradição poética que vai sendo destilada de um autor a outro. Se o rigor compositivo era um vetor da poesia de João Cabral muito valorizado pelos concretos, Tarso de Melo atualiza essa "linhagem" ao dialogar com um poeta como Régis Bonvicino (cuja obra parte justamente do concretismo).

Em *A Lapse* (1999), seu primeiro livro, o autor adotou uma sintaxe elíptica, ostensivamente tributária de Bonvicino (como no poema "Ossos de Borboleta"), em que cada vivência era percebida em sua opacidade como lapso de um "tempo oxidado", com "os dias gravados/ no muro/ com a cor indecisa/ das tintas ausentes". Mas, já em seu segundo livro, *Carbono* (2002), ele conseguiu encontrar um caminho muito próprio: se a frase espasmódica evoca o que há de irretratável naquilo que se quer retratar, se a fragmentação da linguagem é uma maneira de seguir "o rastro que une — de ruína/ a ruína — o que fingimos perder", Tarso de Melo usa essa negatividade de modo construtivo. Ele cria uma espécie de topografia negativa ("falta/ às coisas/ ausentar-se, e

ao redor/ vazio"), em que a angústia pós-moderna da desaparecimento da referencialidade, da perda do lastro da linguagem (as

[Pág. 79] palavras não conseguem mais representar o real, e mitigada pela busca de uma "geometria entre abismos", de uma "trêmula arquitetura" — ou seja, uma imagem de perfeição que, mesmo sendo instável e circunscrita à ordem das palavras, se contrapõe à desordem da experiência graças àquela tradição do rigor que a poesia de Tarso de Melo persegue.

Principais Obras: *A Lapse* (Alpharrabio, 1999), *Um Mundo Só Para Cada Par* (Alpharrabio, 2001; co-autoria de Kleber Mantovani e Fabiano Calixto), *Carbono* (Nankin, 2002).

[Pág. 80] *Página em branco*

[Pág. 81] *Título*

PARTE 2: PROSA

[Pág. 82]

PROSA BRASILEIRA HOJE

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática — que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 freqüentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia — ruas deterioradas, botecos esqualidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura —, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). Essa percepção pode tomar a forma dos fragmentos de Dalton Trevisan, das narrativas "instáveis" de Bernardo Carvalho e Chico Buarque ou dos nomadismos de João Gilberto Noll. Em todos eles, permanece como experiência de fundo o desenraizamento proporcionado pela cidade.

[Pág. 83] Há uma explicação histórica para isso. Até meados dos anos 50, o Brasil era um país rural — ou, pelo menos, tinha um imaginário rural. Sob a renovação representada pelo modernismo de 22 e por seus correlatos na sociologia (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr.), continuou pulsando a preocupação com uma suposta "identidade nacional" (resquíio mítico de um mundo estável, natural e, portanto, "agrário"). E, nos anos 30 e 40, o romance regionalista buscou no chão de terra batida do latifúndio patriarcal uma explicação para as distorções e um remédio para os males da modernização.

Quando essa modernização entrou em rota de naufrágio, a problemática realidade urbana eclodiu como uma experiência ao mesmo tempo incontornável e irredimível, passando a ser o *habitat* predominante na literatura brasileira a partir dos anos 60.

Obviamente, essa é uma generalização que encontra várias brechas — desde o modernista Antônio de Alcântara Machado até a obra expressionista de Rosário Fusco, a prosa de Marques Rebelo ou um romance como *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. Mas neles a cidade é sempre um pouco provinciana e parece mais uma degeneração do campo do que a "segunda natureza" que reconhecemos hoje nas ruas.

A urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível. Assim, mesmo que haja uma sobrevivência do regionalismo na obra de João Ubaldo Ribeiro, ela é indissociável de uma dimensão mítico-fantástica que já estava presente na literatura singularíssima de Guimarães Rosa (um pós-regionalista) e de técnicas narrativas que indicam seu pendor antinaturalista.

Os capítulos sobre ficção contemporânea que o leitor encontrará aqui procuram detectar as inúmeras

[Pág. 84] variações, sempre muito pessoais, que cada um dos autores faz sobre essa condição do sujeito moderno. Afinal, a idéia de uma pluralidade de destinos (encarnada por personagens distintas) e de uma liberdade individual (que encontra diferentes modos de expressão) é, também ela, uma construção cultural que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico, realista, metafísico, escatológico, fantástico e satírico.

Por isso mesmo, cada autor incluído aqui encerra um universo próprio, habitado ora por personagens meticulosamente construídas (como acontece nos livros de Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca ou Zulmira Ribeiro Tavares), ora por vultos que se insinuam numa paisagem deteriorada (como na prosa de Luiz Ruffato, André Sant'Anna ou Marcelo Mirisola).

[Pág. 85]

LYGIA FAGUNDES TELLES

São Paulo, SP— 1923

Na geração de escritoras brasileiras surgidas durante a década de 50, Lygia Fagundes Telles é aquela em que melhor podemos detectar uma percepção feminina da realidade e das relações sociais. Clarice Lispector foi acima de tudo uma renovadora da prosa, exacerbando a escrita metalinguística e introduzindo o fluxo da consciência em nossa literatura. Hilda Hilst imprimiu em suas experiências da sexualidade e da loucura uma violência panteísta (religiosa e transgressiva) que vai além de sua dupla condição de mulher e escritora.

Assim como essas suas coetâneas, Lygia Fagundes Telles adota procedimentos anti-realistas e explora estados anímicos desviantes — mas eles aparecem como elementos secundários de uma prospecção do ambiente familiar, visto simultaneamente como espaço de encantamento e de clausura. Nos seus contos e romances, a vida afetiva é a experiência primeira. E,

[Pág. 86] surpreendentemente, ela extrai da esfera privada uma consciência crítica que, sem ser feminista (no sentido militante do termo), tem um alto grau de engajamento político e de intervenção cívica — a exemplo do que acontece com outras escritoras que conferem ao ponto de vista feminino um poder questionador, como Nélide Piñon e Lya Luft.

Nesse círculo fechado da solidão, de amores tempestuosos e de conflitos familiares, os contos preparam os romances. As personagens de suas narrativas curtas vivem imersas na culpa, no ressentimento e na ânsia de escapar das injunções morais e éticas — como a protagonista de "Antes do Baile Verde", que enfrenta o dilema de cuidar do pai moribundo ou participar de um festejo de Carnaval.

Mas as relações consangüíneas e o casamento são uma espécie de destino, para o qual só existe saída em devaneios, disposições mórbidas, alucinações: num conto como "Objetos", o diálogo de um casal que manuseia relíquias propicia delírios assassinos; e, em

"Noturno Amarelo", a quebra do automóvel na estrada serve de pretexto para que a personagem realize uma viagem onírica à casa paterna, para um ajuste de contas com o passado.

Em alguns relatos, o banal se desdobra no "realismo maravilhoso" — como em "A Caçada", em que a personagem penetra numa velha tapeçaria. E, nos romances, essas fantasmagorias se materializam em espaços domésticos que servem de refúgio imaginário, como no jardim de *Ciranda de Pedra* (1954), em que a protagonista, Virgínia, busca acolhida na casa do pai (separado de sua mãe), entrando numa relação de rejeição com as irmãs; ou em *Verão no Aquário* (1963), no qual a vida familiar é uma redoma protetora e opressiva, com rivalidades sexuais entre mãe e filha.

[Pág. 87] Todavia, o ponto de fuga representado pela fantasia também assume feições alegóricas, como no conto "Seminário dos Ratos", no qual burocratas banqueteiam durante cúpula que discute o que fazer com os ratos que infestam o país (um problema tão abstrato para eles quanto a população esfomeada) e acabam sendo perseguidos pelos roedores; ou no romance *As Meninas* (1973), em que as moças de um internato compõem um quadro geracional sobre a liberdade de costumes, as drogas, a repressão política e a tortura na época da ditadura — despertando assim o sentido político inoculado nas investigações intimistas da escritora paulista.

Principais Obras: *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963), *Antes do Baile Verde* (1970), *As Meninas* (1973), *Seminário dos Ratos* (1977), *As Horas Nuas* (1989), *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991), *Invenção e Memória* (2000) — todos editados ou reeditados pela Rocco.

DALTON TREVISAN

Curitiba, PR— 1925

"Em Dalton Trevisan a repetição é a forma essencial do mundo. O que parece um

defeito é na verdade o traço fundamental da literatura de Dalton, o seu peso e a sua metafísica." A frase do romancista Cristóvão Tezza⁹ resume o universo em miniatura do autor de

[Pág. 88] *Cemitério de Elefantes* (1964). Dalton Trevisan é o mestre do fragmento, dos minicontos reduzidos a uma cena, às vezes uma única frase; mas esses estilhaços de realidade, ao mesmo tempo que mimetizam a condição alienada do sujeito moderno, produzem uma espécie de totalidade cindida, em que o acúmulo de instantâneos de desajuste social e sexual compõe um retrato orgânico — mesmo que seja de um organismo doente, apreensível apenas por suas metástases.

A obra de Trevisan surgiu num contexto de renascimento da prosa urbana e permite recapitular uma tensão que percorre a literatura brasileira. Depois do impacto da modernização, que redundou nos romances experimentais de escritores da Semana de 22, a narrativa derivou para o romance regionalista dos anos 30 e 40, que tentava identificar no Brasil "profundo" as tensões latentes (patriarcalismo, corrupção, desigualdade endêmica) num país que se tornava predominantemente urbano.

O engajamento de regionalistas como José Lins do Rego, Jorge Amado ou Graciliano Ramos, no entanto, conservava um sentido utópico que contrastava com o progressivo colapso da modernização — expresso primeiramente por uma literatura de sondagem psicológica (Clarice Lispector, Lúcio Cardoso) e, já nos anos 60 e 70, por uma literatura dominada pelo tema da violência e da marginalidade (João Antônio, Rubem Fonseca).

Dalton Trevisan é a síntese desses diferentes momentos da prosa urbana. Suas personagens estão ensimesmadas em impulsos maníacos ou num lirismo desesperado e violento; tentam sobreviver ao naufrágio, mas cada gesto aprofunda sua miséria moral e social. A maneira que o autor encontrou para representar esse universo cruel é o fragmento, que

[Pág. 89] funciona aqui como metonímia (essa figura de linguagem em que a parte vale

⁹ Cristóvão Tezza, "Pequena História do Mundo". Caderno "Mais!", Folha de São Paulo, 10/11/2(102).

pelo todo); ou seja, o flagrante de situações aparentemente excepcionais e patéticas serve como representação de um mundo em que a regra é a perversão.

Trevisan chegou a escrever um romance (*A Polaquinha*, 1985); as peripécias do tarado Nelsinho (que persegue virgens, professoras e velhas prostitutas) dão unidade aos 15 contos de *O Vampiro de Curitiba* (1965) — título, aliás, que acabaria sendo usado para descrever o próprio autor, enclausurado em sua casa curitibana, avesso a entrevistas e à vida literária em geral. Mesmo suas narrativas de maior extensão, porém, são pontuadas por frases elípticas e diálogos de corte abrupto, numa poética que ele vai lapidando de livro em livro. *Pico na Veia* (2002), uma de suas últimas coletâneas, compreende 205 destes minicontos que concentram em poucas linhas momentos de sentimentalismo e exploração sexual da desigualdade: "O velho para a mocinha: — O que mais você quer? Não te dei um relógio que brilha no escuro? Uma calcinha vermelha de renda preta? Quem te lavou o corpo quando era uma ferida só?"

Trevisan espalha chavões e lugares-comuns na boca banguela de personagens grotescas que habitam Curitiba, "essa grande favela do primeiro mundo". nessa literatura pós-utópica, a linguagem é — como a cidade em colapso — um espaço em que a história e os homens se reproduzem numa monotonia violenta e sem transcendência.

Principais Obras: *Novelas Nada Exemplares* (1959), *Cemitério de Elefantes* (1964), *Morte na Praça* (1964) *O Vampiro de Curitiba* (1965) *A Trombeta do Anjo Vingador* (1977), *A Polaquinha* (1985), *Pico na*

[Pág. 90] *Veia* (2002), *CAPITU Sou Eu* (2003) — todos editados ou reeditados pela Record.

RUBEM FONSECA

Juiz de Fora, MG — 1925

Podemos dividir a obra de Rubem Fonseca em dois momentos, que correspondem a dois gêneros literários diferentes. Nos anos 60 e 70, ele surge ao lado de João Antônio

como renovador da narrativa urbana, com contos de um hiper-realismo que traz para a ficção o universo da criminalidade e as vidas traumatizadas do subúrbio carioca (que ele descreve com conhecimento de causa, a partir de sua experiência como comissário de polícia no Rio de Janeiro, no fim dos anos 50). A partir dos anos 80, esses instantâneos da cena metropolitana passam a conviver com a teia narrativa de romances em que o crime (tema onipresente em sua obra) adquire espessura mais existencial.

Essa repartição soa esquemática (seu primeiro romance, *O Caso Morei*, data de 1973, e, nas últimas duas décadas, Fonseca continuou a publicar contos), mas a distinção de gêneros define seu modo de captar e representar a realidade. Nos contos, a ação sintética, a frase cortada, os diálogos velozes, a gíria marginal e a seca intervenção dos narradores criam uma objetividade radical, que expõe na dureza da sintaxe a rispidez das tensões sociais: o choque de linguagens é índice da luta de classes (como mostra o conto "Feliz Ano Novo", em que assaltantes invadem a ceia de fim de

[Pág. 91] ano de uma casa de classe alta), o modo brutalista com que ele se refere ao corpo (expresso já no título da coletânea *Secreções, Excreções e Desatinos*, 2001) materializa esse cotidiano de corpos brutalizados, a meio caminho entre o estupro e a autópsia.

Nesse mundo cão, ricos e pobres são igualmente repulsivos, o criminoso pode ser tanto um assassino profissional que se transforma no "Cobrador" das dívidas da sociedade quanto o industrial neurótico que, em "Passeio Noturno", atropela ao leu os pedestres. Mas os contos de Fonseca não são habitados apenas por meliantes: há desvalidos, mendicantes, pobres-diabos de toda sorte, as "pequenas criaturas" que dão nome a um de seus livros mais recentes e aos quais ele retribui, dando voz aos deserdados da sarjeta brasileira.

Nos romances, ao contrário, Rubem Fonseca estabelece uma relação de empada com suas personagens e com o mundo da criminalidade, criando protagonistas que migram de um livro para outro — como Mandrake, de *A Grande Arte* (1983), e Gustavo Flávio, de *Bufo & Spalanzani* (1986), que reaparecem no romance *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto* (1997). Vilões e heróis carregam a ambigüidade

moral e a aura de mistério dos detetives do romance *noir* norte-americano: são ao mesmo tempo angustiados e pragmáticos, frios porém sofisticados (*experts* em óperas, cinema, charutos etc).

Seus *thrillers* tornam a violência sedutora, envolvente, e estão muito distantes do "realismo feroz" (segundo expressão do crítico Antonio Candido) dos contos. Isso pode ser aferido pelas diferentes influências exercidas por Fonseca sobre gerações mais novas: enquanto as narrativas curtas são referência para a prosa urbana contemporânea (escritores da chamada

[Pág. 92] Geração 90", como Fernando Bonassi e Marçal Aquino), seus romances abriram um viés mais popular, representado pelos enredos policiais de Patrícia Melo (*O Matador*) ou pela série de histórias do delegado Espinosa (personagem dos livros de Luis Alfredo Garcia-Roza).

Principais Obras: *Os Prisioneiros* (1963), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz Ano Novo* (1975), *O Cobrador* (1979) — incluídos em *Contos Reunidos* (Companhia das Letras, 1994) —, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (romance, 1988), *Agosto* (Companhia das Letras, 1990), *Histórias de Amor* (Companhia das Letras, 1997), *Pequenas Criaturas* (Companhia das Letras, 2002).

CARLOS HEITOR CONY

Rio de Janeiro, RJ — 1926

Romances confessionais na forma e ficcionais no conteúdo. É nessa alternância entre o vivido e o imaginado que se localiza a obra de Carlos Heitor Cony. Todos os seus livros carregam algo de autobiográfico: suas personagens são homens cultos de classe média, ex-seminaristas transformados em anticatólicos radicais, céticos que buscam restaurar um pouco da dignidade humana nos encantos parciais da arte e do sexo. Nesse sentido, é uma literatura sem propostas formais revolucionárias (o próprio autor já se

definiu como escritor "sem estilo") — pois Cony tem uma ambição maior, de natureza ética, que ultrapassa a literatura.

[Pág. 93] Não por acaso, após ter publicado *Pilatos* (1974) — seu livro mais bem elaborado do ponto de vista técnico —, ele passaria vinte anos sem escrever ficção, dedicando-se apenas ao jornalismo. O romance tem caráter alegórico: um homem sofre um acidente, tem o pênis amputado e passa carregar o membro num vidro de conserva, em perambulações tragicômicas pelo Rio de Janeiro do período mais sufocante do regime militar. Metáfora satírica da castração, da falta de desejo, da inutilidade humana, nesse romance Cony "lava as mãos" (tal qual o Pilatos bíblico) também em relação à literatura e percebe sua impotência.

Porém, o fato de ter retornado à ficção em 1995, com *Quase Memória* (livro exemplar de seus cruzamentos entre biografia e invenção), ilumina retrospectivamente sua obra e mostra a força da negatividade, do ceticismo de Cony: do sarcasmo existencial de *O Ventre* (1958) e da blasfêmia libertadora que encerra o diário do seminarista de *Informação ao Crucificado* (1961) ao amor entre escombros de *A Casa do Poeta Trágico* (1997) — em que um homem de meia-idade se apaixona por uma menina que é ao mesmo tempo nostalgia de inocência e certeza de morte —, Cony compõe o retrato desencantado de uma geração.

O afresco geracional, no entanto, também é um auto-retrato impiedoso. Note-se, a propósito, que o protagonista de *Pessach: a Travessia* (1967) tem vários traços que o identificam ao autor, mas sua decisão de participar da luta armada e a forma com que ironiza intelectuais e jornalistas que fazem protestos de opereta parecem transformar a ficção numa espécie de purgação autobiográfica — uma expiação que, para quem conhece sua trajetória profissional, chega às raias do masoquismo, já que Cony foi uma das primeiras vozes da imprensa a protestar contra os militares, denunci-

[Pág. 94] ando prisões e cassações, tornando-se assim um modelo de independência e de consciência crítica de seu tempo.

Principais Obras: *O Ventre* (1958), *Informação ao Crucificado* (1961), *Matéria de Memória* (1962), *Pessach: a Travessia* (1967), *Pilotos* (1974), *Quase Memória* (1995), *A Casa do Poeta Trágico* (1997), *Romance Sem Palavras* (1999) — todos editados ou reeditados pela Companhia das Letras — e *O Indigitado* (Objetiva, 2001).

DÉCIO PIGNATARI

Jundiaí, SP — 1927

De um ponto de vista histórico, devemos ver Décio Pignatari como poeta; se levarmos em consideração sua produção mais recente, porém, ele deverá ser lido como um escritor que levou para a prosa a ousadia formal da poesia concreta — resultando daí livros considerados experimentais, como o volume de contos *O Rosto da Memória* (1986) e o romance *Panteras* (1992). Pignatari participou de momentos decisivos do concretismo. Seu primeiro livro, *O Carrossel*, foi lançado em 1950, junto com *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos. Ao lado de *O Rei Menos o Reino* (1951), de Augusto de Campos, essas obras de estréia já apontam para uma recuperação do imagismo agressivo e das asperezas do simbolismo francês. Mas certamente é Pignatari quem melhor anuncia as futuras experiências de "concreção", com poemas atravessados por uma estética do inacabado — segundo expressão usada por

[Pág. 95] Sérgio Buarque de Holanda¹⁰ para designar versos de grande variedade métrica e rítmica, cujos temas e imagens servem de plataforma para pesquisas da mobilidade da linguagem, de novas possibilidades expressivas.

O autor do poema "O Jogral e a Prostituta Negra" (1949) manteria esse ímpeto renovador em seus passos seguintes. Fundador, com os irmãos Campos, da revista *Noigandres*, Pignatari seria responsável pelo "salto participativo" da poesia concreta, ou seja, pela introdução de um viés crítico (social e político) no movimento. Essa tendência já estava sugerida no poema concreto "Beba Coca Cola", de 1957 (em que o construto

¹⁰ Sérgio Buarque de Holanda, "Ritmo e Compasso". Em: *O Espírito e a letra*. v. II (São Paulo: Companhia das Letras, 1996); p. 398.

publicitário era degradado por paralelismos fonéticos: "babe cola/ beba coca/ babe cola caco/ caco/ cola/ cloaca"), mas seria consolidada pela criação da revista *Invenção* (1960) e pela conferência "Situação Atual da Poesia no Brasil" (1961) — o que, aliás, permite destacar o papel de Pignatari como importante teórico da semiótica, que sempre vincula as questões linguísticas à intervenção sociocultural.

A partir daí, a obra de Pignatari dá uma progressiva guinada em direção a uma prosa que assimila o rigor formal da poesia concreta. O melhor exemplo é *Panteras*, uma espécie de "romance de formação construtivista", em que ele cria um *alter ego*, um "eu ficcional" chamado Miro — que, literalmente, *mira*, contempla, sua trajetória afetiva e intelectual durante a era Vargas, tendo como epicentro a cidade de Osasco (onde Pignatari viveu durante muito tempo).

Os capítulos estão dispostos de maneira inusual: os capítulos ímpares se sucedem do início para o fim,

[Pág. 96] e os pares vão do fim para o início, obrigando o leitor a alternar a direção da leitura, que culmina no centro do livro. Além disso, a obsessão de Miro por Yara (a mulher que ele persegue ao longo da vida) reedita o amor de Bentinho e Capitu (de Machado de Assis) com um "pan-erotismo" contido na palavra "panteros" e reiterado pelas fotografias, imagens gráficas e poemas concretos que irrompem nessa narrativa cinematográfica.

O tom memorialístico reaparece explicitamente em *Errâncias* — em que Pignatari transforma suas referências e suas lembranças pessoais num caleidoscópio de textos e imagens que homenageiam artistas e intelectuais como os pintores Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral, o semioticista Charles Sanders Peirce, os poetas Ezra Pound e João Cabral de Melo Neto, os compositores Luigi Nono e Rogério Duprat etc.

E, em sua obra mais recente — a peça teatral *Céu de Lona* —, Pignatari transforma Machado de Assis e sua mulher Carolina num casal mítico que celebra um pacto satânico, dando conotações alegóricas ao rompimento do escritor com seu passado romântico e ao colapso do Brasil escravista: inserido num espaço holográfico, em que se interpenetram

tempos, cenas e personagens históricos, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se torna um arauto dessa modernidade que tem em Décio Pignatari um de seus representantes mais inventivos.

Principais Obras: *O Carrossel* (Clube de Poesia, 1950), *Poesia Pois É Poesia 1950/1975* (Duas Cidades, 1977), *Poesia Pois É Poesia e Poética 1976/1986* (Brasiliense, 1986), *O Rosto da Memória* (Brasiliense, 1986), *Panteras* (Editora 34, 1992), *Errâncias* (Senac, 2000), *Céu de Lona* (Travessa dos Editores, 2003).

[Pág. 97]

HILDA HILST

Jaú, SP— 1930/Campinas, SP — 2004

Hilda Hilst é uma "polígrafa" cuja obra transita entre a poesia, a ficção, o teatro e a crônica. Sua produção estritamente poética retoma com grande intensidade religiosa e lírica uma tradição que compreende autores do modernismo brasileiro como Jorge de Lima e Murilo Mendes e as formas clássicas da "cantiga de amor" de sabor erótico-metafísico (*Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, 1974), das odes de tom celebrativo (*Da Morte. Odes Mínimas*, 1980) e dos cânticos bíblicos (*Cantares*, 2002). Mas é na prosa que Hilda Hilst realiza uma verdadeira renovação de nosso repertório ficcional, com livros em que a fusão de diferentes gêneros explicita uma percepção que vai do baixo ao sublime, do escatológico ao espiritual, do gozo ao martírio.

O paralelo mais óbvio é com Clarice Lispector. Assim como a autora de *A Paixão Segundo G.H.* (1964), Hilst cria personagens mergulhadas na pura interioridade, em que os referentes externos são fagulhas que desencadeiam uma torrente de pensamentos e sensações — como nos livros *Fluxo-Poema* (1970) ou *Qadós* (1973, cuja grafia a autora mudaria para *Kadosh* na reedição de 2002). Nesse sentido, *A Obscena Senhora D* (1982) "representa um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o

início dos anos 70", segundo comentário de Alcir Pécora (organizador das *Obras Reunidas de Hilda Hilst*).

No enredo sumário desse livro, após a morte do amante, a protagonista passa a viver num vão de escada, sendo hostilizada pela vizinhança e se isolando em seu mundo de lamentos e epifanias, convivendo com

[Pág. 98] personagens simbólicas e mergulhando numa prosa especulativa sobre os temas indissociáveis da perda amorosa e da derrelição (o sentimento do abandono de Deus).

A violência mística e a ternura amorosa de Hilda Hilst têm um acento retórico que contraria alguns valores herdados do modernismo (contenção emocional, controle da forma). Mas o arrebatamento lírico e, na contramão deste, os acessos juvenis de *nonsense* e o humor negro parecem ser justamente a forma que Hilst encontrou para perfurar um sistema literário que pacifica a literatura em nome do rigor estético. A indiferença ao que o senso comum considera de bom gosto levou-a ao gesto radical de escrever uma trilogia obscena, cujo primeiro título seria *O Caderno Rosa de Lory Lambi* (1990). A pornografia mais desabrida, porém, apenas realça o furor inventivo de sua prosa, como nos volumes *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* (1990) — poemas e minicontos intercalados a diálogos e comentários metalingüísticos — e *Cartas de um Sedutor* (1991) — paródia muito contemporânea do romance epistolar dos libertinos do século 17, com os quais Hilda Hilst comunga essa divinização insolente do corpo e do sexo.

A obra de Hilda Hilst ajuda a compreender o que há em comum entre autores mais jovens e aparentemente díspares como Juliano Garcia Pessanha e Marcelo Mirisola e tem surpreendente afinidade com o pernambucano Raimundo Carrero (cujos romances fazem uma combinação dostoievskiana — e não raro "hilstiana" — de erotismo, violência e angústia religiosa).

Principais Obras: *Fluxo-poema* (1970), *Qadós* (1973, relançado como *Kadosh* em 2002), *A Obscena Senhora D* (1982), *O Caderno Rosa de Lory Lambi* (1990), *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* (1990),

[Pág. 99] *Cartas de um Sedutor* (1991) — todos reeditados pela Globo na série *Obras Reunidas de Hilda Hilst*.

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

São Paulo, SP— 1930

O tema que percorre a obra irônica de Zulmira Ribeiro Tavares é a vida agonizante das elites brasileiras, em especial das elites de São Paulo, cidade cujos bairros e espaços públicos são também personagens de seus contos e romances. O olhar da escritora é metódico, clínico — e mais de um crítico já notou que sua ficção está recheada de pequenos ensaios ou monografias que vão esquadrinhando esse tecido social. Somando-se a isso o caráter satírico de sua prosa, vemos que Zulmira não retrata as elites nem em termos romanescos, nem na forma de crônica, mas disseca seu cadáver antes que o corpo putrefato comece a empestear o ambiente.

Sua capacidade de observação resgata os códigos que essa elite empregou para marcar uma diferença de classe; sua veia satírica mostra que eles sobrevivem apenas como cacoetes. Nada mais caricatural, nesse sentido, do que as páginas iniciais de *Jóias de Família* (1990), em que Maria Bráulia Munhoz, uma quatrocentona paulistana, recebe o sobrinho num apartamento pequeno (mas que conserva as pompas de outrora, com direito a uma empregada que "é como se fosse da família") e descobre que o rubi guardado como lembrança do defunto esposo é falso.

[Pág. 100] Aliás, tudo é falso nesse universo em que as mudanças de bairro indicam a queda na escala social e em que os vestígios de fartura são monumentos ao *kitsch* — como o cisne de Murano que, nos velhos tempos, enfeitava o espelho d'água da casa de Maria Bráulia, na alameda Eugênio de Lima, e agora está na sala de seu acanhado apartamento do Itaim-Bibi... Na ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, enfim, a garbosa "república do café-com-leite" (um conluio das elites de São Paulo e Minas Gerais) virou "café pequeno" — título de um de seus romances, ambientado na era Vargas.

E pelo ridículo que essas elites descobrem sua verdadeira face. Em *O Nome do Bispo* (1985), por exemplo, a ferida narcísica do ilustre protagonista é descoberta a partir de uma fissura anal, que desencadeia uma crise na qual ele relembra, entre outras coisas, como descobriu que seu anglicizado tio Oscar escondia traços negros e como a família inventara uma "etnia fantasiosa" (e obviamente racista).

A vocação para o detalhe revelador perpassa toda a obra da escritora, muitas vezes servindo para a composição de registros líricos da memória urbana e da vida íntima — como em alguns contos elípticos de *Cortejo em Abril* (1998). Essa reverberação entre espaços geográficos determinados e experiências de intensidade social e existencial aparece também nos contistas paulistanos Cadão Volpato (*Dezembro de um Verão Maravilhoso*, 1999) e Vera Albers (*Surtos Urbanos*, 1998). Mas é *Jantando com Melvin* (1998) — romance de Marcelo Coelho que satiriza a voracidade escondida sob o verniz intelectual e esquerdizante da burguesia globalizada — que atualiza a crítica de costumes da autora de *O Mandril* (1988).

[Pág. 101] Principais Obras: *lernos de Comparação* (Perspectiva, 1974), *O japonês de Olhos Redondos* (Paz e Terra, 1982), *O Nome do Bispo* (Brasiliense, 1985), *O Mandril* (Brasiliense, 1988), *Jóias de Família* (Brasiliense, 1990), *Café Pequeno* (Companhias das Letras, 1995), *Cortejo em Abril* (Companhia das letras, 1998).

VALÊNCIO XAVIER

São Paulo, SP — 1933

"O primeiro romance icônico brasileiro." Assim Décio Pignatari definiu *O Mez da Grippe* (1981), de Valêncio Xavier, livro estruturado por uma montagem visual que faz uso de anúncios de jornal, imagens de revistas antigas, fotografias de álbuns de família e legendas tiradas de manchetes e reportagens. A característica mais marcante da obra de Xavier é a criação de narrativas em que personagens, objetos e cenas são signos visuais — daí a definição de Pignatari, que recorre à distinção que linguistas e semiólogos fazem

entre o signo verbal (a palavra, cuja relação com aquilo que representa é arbitrária) e os ícones (em que há similitude visual e continuidade necessária entre a expressão formal do signo e aquilo que ele representa, como acontece no caso de fotografias, mapas, impressões digitais etc).

A primeira vista, os livros de Xavier sugerem proximidade em relação às histórias em quadrinhos e ao cinema. Assim, no conto "Maciste no Inferno" (incluído no volume *O Mez da Grippe e Outros Livros*, que reúne textos escritos entre 1981 e 1998), ele intercala fotos de filmes antigos (épicos hollywoodianos,

[Pág. 102] fitas de terror) e textos, numa sequência que lembra a alternância do cinema mudo entre imagem e diálogo. A diferença, porém, é que o texto não reitera nem explica a cena, mas dá-lhe sempre novos significados, traz o estranhamento dessas imagens antigas para nossa realidade atual.

Essa exumação de imagens do passado é conseqüente com as obsessões de Xavier, cujos relatos são recheados por histórias de sexualidade doentia, crimes hediondos, cadáveres putrefatos, inquéritos policiais — como em *Crimes à Moda Antiga* (2004), em que ele resgata delitos que se tornaram célebres. Mesmo sua história pessoal é contada nesse registro mórbido, como acontece em *Meu 7º Dia* (1999) — uma "novella-rébus" que descreve os funerais do próprio autor, com gravuras de temas bíblicos extraídas de algum livro de catecismo — ou *O Mez da Grippe*, que traz reminiscências familiares da gripe espanhola em São Paulo, transpostas porém para Curitiba (onde o escritor mora desde os anos 60), com notícias de jornal e anúncios de remédio que vão se acumulando como as cifras macabras da epidemia.

Essa colagem *pop* de temas góticos valeu a Valêncio Xavier o apelido de "Frankenstein de Curitiba", título paródico cunhado por Joca Reiners Terron para compará-lo a Dalton Trevisan (conhecido como "Vampiro de Curitiba"). Terron, aliás, é o escritor que — ao lado de Décio Pignatari (cuja coletânea de contos *O Rosto da Memória* trabalha com essa mesma intersecção de signos verbais e icônicos) e Evandro Affonso Ferreira (que em *Grogotól*, 2000; e *Araã!*, 2002, recupera um léxico antigo para amplificar o

efeito bizarro de seus instantâneos da comédia humana) — dialoga mais de perto com Valêncio. Exemplo disso são *Não Há Nada Lá* (2001), romance

[Pág. 103] apocalíptico que se apropria polifonicamente de personalidades da cultura *pop* (Aleister Crowley, William Burroughs, Jimi Hendrix, Torquato Neto), e *Hotel Hell* (2003), uma galeria grotesca de assassinos, maníacos e visionários que transitam pelos corredores de um albergue da perversidade humana. Em ambos, a temática *underground* é indissociável das intervenções visuais (ilustrações, efeitos tipográficos) desse duble de ficcionista e *designer* gráfico.

Principais Obras: *O Mez da Grippe e Outros Livros* (Companhia das Letras, 1998), *Meu 7º Dia* (Ciência do Acidente, 1999), *Minha Mãe Morrendo e O Menino Mentido* (Companhia das Letras, 2001), *Crimes à Moda Antiga* (Publifolha, 2004).

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Araraquara, SP — 1936

Poucos escritores são tão identificados a São Paulo quanto Ignácio de Loyola Brandão. E, no entanto, seu enraizamento urbano sempre se desdobrou em romances alegóricos e antinaturalistas. A vasta produção de Loyola inclui livros de contos — como as antologias *Cadeiras Proibidas* (1976) e *O Homem Que Odiava a Segunda-Feira* (1999) — e relatos autobiográficos — como *O Verde Violentou o Muro* (1984), em que reconstitui uma temporada na Alemanha, e *Veia Bailarina* (1997), sobre a experiência de ter sido operado de um aneurisma cerebral. Mas é nos romances *Bebei Que a Cidade Comeu* (1968), *Zero* (1975), *Não Verás Pais Nenhum*

[Pág. 104] (1981) e *O Anônimo Célebre* (2002) que podemos detectar as constantes de sua obra.

Bebei Que a Cidade Comeu foi concebido como uma espécie de "São Paulo Transfer",

conforme o próprio escritor declarou,¹¹ aludindo ao livro *Manhattan Transfer* (1925), do norte-americano John Dos Passos, em que Nova York é a personagem principal. E, de lato, a história de Bebei (a menina que sonha ser atriz de televisão e acaba sendo modelo de comerciais e bailarina de casas noturnas) é apenas o fio narrativo no qual o autor introduz os ruídos de uma metrópole em crescimento, em que convivem utopias estudantis, efervescência criativa, liberalização dos costumes, consumismo e traumas do golpe de 64.

Alguns procedimentos desse romance de estréia (como a inserção de notícias de jornal e de anúncios publicitários) são maximizados em *Zero* — livro polifônico, que é feito com uma colagem cinematográfica de textos e imagens (*slogans*, discursos oficiais, neologismos, desenhos, grafites, diagramas, mapas de anatomia etc), mas que também radicaliza o conteúdo político de *Bebel*, com cenas de tortura e um uso subversivo da linguagem da pornografia (a tal ponto que o livro permaneceria censurado pelo regime militar até 1979). *Zero* se passa "num país da América Latíndia, amanhã", mas as menções a ruas e bairros paulistanos deixam transparecer que se trata da São Paulo dos anos 70, fazendo que o livro possa ser lido como crônica de uma geração que sobrevive à repressão por meio da contracultura.

[Pág. 105] Em *Não Verás País Nenhum*, escrito no período da abertura política, Loyola dá nova ênfase a esse viés alegórico, agora com uma espécie de ficção científica ou "romance de antecipação" que trata de um Brasil do futuro, apocalíptico, com hordas de esfomeados e vítimas das mutações provocadas pela energia nuclear e pela devastação ecológica: um país no qual a modernização selvagem materializada por São Paulo se expandiu a todo o território nacional.

E, se em seu romance mais recente Loyola volta a falar do presente, tampouco aqui encontraremos uma narrativa naturalista, pois o protagonista do livro é um obcecado pela celebridade midiática e vive no presente absoluto da imagem televisiva: em *O Anônimo Célebre*, a São Paulo de Loyola é a cidade holográfica da sociedade do espetáculo e dos

¹¹ Em entrevista para a edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (Instituto Moreira Salles) dedicada a sua obra (n. 11. junho de 2001).

reality shows.

Principais Obras: *Bebel Que a Cidade Comeu* (1968), *Zero* (1975), *Dentes ao Sol* (1976), *Cadeiras Proibidas* (1976), *Não Verás Pais Nenhum* (1981), *O Anônimo Célebre* (2002) — todos editados ou reeditados pela Global.

LUIS FERNANDO VERÍSSIMO

Porto Alegre, RS — 1936

Ao lado de Paulo Coelho, Luis Fernando Veríssimo é o autor brasileiro mais lido dos últimos tempos, encabeçando boa parte das listas de *best sellers*. Ao contrário do autor de *O Alquimista*, porém, sua popularidade não se deve a fatores extraliterários. Enquanto Paulo

[Pág. 106] Coelho deve ser visto como um fenômeno de sociologia da leitura (com parábolas que deságuam em mensagens espirituais confortadoras, sem problematizações da realidade e da linguagem, sem vínculo com nossa tradição literária), Verissimo é talvez o ponto culminante de um gênero genuinamente brasileiro: a crônica.

Obviamente, a crônica de jornal, assim como a música popular, não é uma invenção nacional; mas nossos cronistas, assim como nossos compositores, transformaram traços característicos da identidade brasileira (o humor debochado, a confusão entre público e privado, o cotidiano banal, a informalidade das relações sociais como paliativo para as desigualdades econômica e racial) em instantâneos preciosos de lirismo, ironia e sensibilidade, raramente encontrados em formas supostamente mais elaboradas, como o romance ou o conto.

Talvez haja uma explicação "sociológica" para isso: se a auto-imagem forjada pela cultura brasileira diz que tudo aqui é secundário, periférico, vazado em tom menor (veja-se o uso dos diminutivos na linguagem do dia-a-dia), nada melhor do que um gênero que

trabalha sobre o efêmero para descrever essa realidade apequenada. O resultado é que autores como Stanislaw Ponte Preta, Nelson Rodrigues, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e o próprio Luis Fernando Veríssimo fizeram da crônica um gênero da maior importância no quadro da nossa produção literária.

Tal como Fernando Sabino (cronista que escreveu romances notáveis como *O Encontro Marcado*, de 1956, e *O Grande Mentecapto*, de 1979), Veríssimo se aventurou com sucesso na narrativa mais longa — como provam os romances *O Clube dos Anjos* (1998) e *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000). Mas é nas crônicas

[Pág. 107] publicadas semanalmente em alguns dos maiores jornais brasileiros que ele exercita seu olhar impiedoso sobre a realidade política, sua capacidade de inventar a partir da observação dos costumes, sua destreza estilística, que produz pequenas epifanias com a linguagem coloquial.

Nesse registro, Veríssimo criou tipos que entraram em nosso imaginário popular, como o Analista de Bagé (psicanalista gaúcho que resolve os conflitos de seus pacientes com "joelhaços"), o detetive Ed Mort (versão tupiniquim dos investigadores dos romances policiais norte-americanos) e a Velhinha de Taubaté (protótipo da credulidade em relação às mentiras oficiais). Sua matéria-prima são os tipos populares, as hipocrisias da classe média, as infidelidades conjugais, os preconceitos, as situações insólitas — enfim, as "comédias da vida privada" (título de uma de suas coletâneas e de uma série de TV baseada em seus textos).

Filho do escritor Érico Veríssimo, ele consegue fazer humor sem abandonar referências eruditas ao cinema e à literatura, que muitas vezes se introduzem de maneira paródica, resvalando para o realismo fantástico. Nesse sentido, Veríssimo é, junto com Millôr Fernandes (cronista que trabalha no registro minimalista do epigrama, com desenhos e aforismos que subvertem criticamente o dito popular e o lugar comum), o grande retratista dos absurdos e das irrealidades de nossa realidade cotidiana.

Principais Obras: *O Analista de Bagé* (L&PM, 1981), *Comédias da Vida Privada*

(L&PM, 1994), *O Clube dos Anjos* (Objetiva, 1998), *Borges e os Orangotangos Eternos* (Companhia das Letras, 2000), *As Mentiras Que os Homens Contam* (Objetiva, 2000).

[Pág. 108]

MOACYR SCLIAR

Porto Alegre, RS— 1937

O efeito de um paradoxo, de um acontecimento fantástico ou de um ser sobrenatural será tanto maior quanto mais corriqueiros forem o lugar de sua aparição e a linguagem que o descreve. E são justamente o espanto conquistado pela simplicidade e a familiaridade com o absurdo que caracterizam a prosa de Moacyr Scliar. Seus contos se assemelham a crônicas de jornal, têm sempre aquela atmosfera cotidiana que de repente é interrompida por um evento perturbador. Seus romances parecem fábulas, remetem a algo que se comunica conosco à distância, de modo enviesado. Ao contrário da crônica, porém, as narrativas de Scliar produzem um estranhamento que continua reverberando, como se fosse uma revolução em surdina, pequeno sobressalto que transtorna irreversivelmente o ritmo monótono da vida. E, ao contrário das fábulas, os romances de Scliar não são parábolas exemplares, mas instalam um incômodo duradouro no coração.

Assim, em "A Orelha de Van Gogh" (conto que dá título ao livro homônimo, de 1989), o narrador e seu pai tentam enganar um credor apaixonado por arte, oferecendo-lhe o que seria a orelha do pintor holandês, relíquia familiar conservada em formol (mas, na verdade, conseguida em algum necrotério). Como era de esperar, o ingênuo golpe dá errado. Ao final, porém, o narrador pronuncia uma única frase que transforma o episódio da orelha vicária em iluminação fatalista sobre as falcatruas do dia-a-dia: "Se a gente olhar bem uma orelha — qualquer orelha, seja ela de Van Gogh ou não — verá que seu desenho se assemelha ao de um labirinto. Nesse labirinto eu estava perdido. E nunca mais saíria dele".

[Pág. 109] E, num romance como *O Centauro no Jardim* (1980), um menino que

nasce centauro (meio homem, meio equino) e é isolado da sociedade por seus pais (que resistem à tentação de matar tal aberração da natureza) serve para que Scliar retome nos pampas o tema essencialmente moderno da inadequação social do sujeito.

Se somarmos a esse bestiário alegórico o humor judaico de Scliar (um filho de imigrantes russos), torna-se inevitável uma aproximação com Kafka, o paradigma de todos os cronistas do absurdo. Mas, ao contrário do escritor tcheco homenageado em *Os Leopardos de Kafka* (2000) —, esse exímio contador de histórias tem um pendor para a oralidade, a galhofa e o erotismo que lhe dá uma identidade genuinamente brasileira — também atestada pelo fato de alguns romances do médico Moacyr Scliar partirem de personagens da história nacional, como o sanitarista Oswaldo Cruz (*Sonhos Tropicais*, 1992) e o indigenista Noel Nutels (*A Majestade do Xingu*, 1997). De resto, a combinação de uma prosa límpida, de extração modernista, com referências locais, aproxima o gaúcho Scliar de outros escritores que trabalham com base em traços culturais específicos — como os mineiros Autran Dourado (com seu regionalismo intimista) e Luiz Vilela (um artífice de diálogos) ou o contista paranaense Domingos Pellegrini (que em 2003 lançou o romance épico *Terra Vermelha*).

Principais Obras: *O Carnaval dos Animais* (1968), *A Balada do Falso Messias* (1976), *O Anão no Televisor* (1979), *O Olho Enigmático* (1986), *A Orelha de Van Gogh* (1989) — incluídos em *Contos Reunidos* (Companhia das Letras, 2003) —, *O Centauro no Jardim* (Nova Fronteira, 1980), *Sonhos Tropicais* (Companhia das Letras, 1992).

[Pág. 110] *A Majestade do Xingu* (Companhia das Letras, 1997), *A Mulher Que Escreveu a Bíblia* (Companhia das Letras, 1999), *Os Leopardos de KAFKA* (Companhia das Letras, 2000).

MODESTO CARONE

Sorocaba, SP— 1937

A obra ficcional de Modesto Carone mantém um diálogo cerrado com seu trabalho

como tradutor e crítico literário. Estudioso dos poetas de língua alemã Georg Trakl e Paul Celan, tradutor da obra de Kafka, Carone absorveu desses autores um procedimento que consiste em representar fatos traumáticos e inverossímeis com um mínimo de recursos poéticos e com uma linguagem protocolar. Naqueles autores, a escrita condensada e elíptica era uma forma de expor o máximo por meio do mínimo, de expressar, por contraste, uma realidade de catástrofes e absurdos só apreensível através de cicatrizes da memória, lapsos repetitivos, alucinações.

Carone aplica isso a uma paisagem genuinamente brasileira. Seus contos são miniaturas de realidade, com narradores distanciados e impassíveis, personagens obsedadas pelo cumprimento de tarefas mezinhas, seres que só podem ser captados parcialmente (daí sua insistência em detalhes fisionômicos secundários); um mundo, enfim, em que a única ordem compreensível — perante o poder incompreensível que esmaga o sujeito — é aquela extraída no imobilismo dos objetos e do mutismo da natureza, como no conto "Utopia de um Jardim de Inverno por um Doutor em Letras".

[Pág. 111] O estranhamento produzido por esse caleidoscópio irônico tem uma dimensão crítica identificável em *Resumo de Ana* (1998). São duas histórias que se tangenciam: a primeira, que dá título ao livro, narra a trajetória de uma empregada doméstica órfã que consegue subir na vida, casa-se, tem filhos, atinge situação econômica estável, mas termina a vida na miséria e no alcoolismo; na segunda, "Ciro", o filho de Ana repete de modo macabro o destino de ascensão e queda da mãe. A primeira narrativa é contada pela filha de Ana; a segunda, por um narrador que é próximo a Ciro, mas que nunca aparece. Em ambos os casos, quem narra pertence a essa história familiar, mas mantém um decoro estratégico, que não "psicologiza" nem "sentimentaliza" as vivências, que controla seu impacto afetivo. Com isso, Carone consegue fazer que as catástrofes pessoais se acumulem como as ruínas de uma história maior, que pontua a narrativa e se estende desde a crise de 1929 até a inflação e o desastre social do regime militar, já nos anos 80.

A prosa de Carone encontra paralelos nas ironias de Zulmira Ribeiro Tavares ou no minimalismo de Rodrigo Naves (*O Filantropo*, 1998). Mas também é possível encontrar

pontos em comum com Rubens Figueiredo. Tal como Carone, Figueiredo escreveu contos insólitos, "kafkianos", como em *As Palavras Secretas* (1998). E, no romance *Barco a Seco* (2001), ele faz da história do rapaz humilde que se torna *expert* na obra de um pintor bêbado, autodestrutivo e supostamente morto, um relato em que a crise de identidade (que lembra o andamento dos romances de Bernardo Carvalho) também adquire dimensão crítica. A fidelidade do narrador à vida do pintor e à "autenticidade" de suas obras (que só o narrador consegue reconhecer) é a própria imagem de uma literatura que se refugia

[Pág. 112] no diálogo entre os excluídos para resistir às apropriações alienadoras da história.

Principais Obras: *As Marcas do Real* (Paz e Terra, 1979), *Aos Pés de Matilda* (Summus, 1980), *Dias Melhores* (Brasiliense, 1984), *Resumo de Ana* (Companhia das Letras, 1998).

JOÃO UBALDO RIBEIRO

Itaparica, BA — 1941

A ficção de João Ubaldo Ribeiro reúne dois momentos do regionalismo brasileiro. De um lado, o romance social dos anos 30-40 (José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos), profundamente identificado ao Nordeste. De outro, um regionalismo de caráter mais mitológico, em que se cruzam reminiscências arcaicas das narrativas orais com um trabalho de renovação linguística (o exemplo máximo é um autor sem paralelos como Guimarães Rosa, mas também podemos inserir aí Ariano Suassuna, autor de *A Pedra do Reino*, de 1971, e de autos e farsas que atualizam a continuidade entre a literatura medieval portuguesa e a arte sertaneja).

Esses vetores aparecem em quase todas as obras de João Ubaldo Ribeiro, mas com ênfase diferente em cada uma — conforme podemos ver em seus dois livros mais

importantes: *Sargento Getúlio* (1971) e *Viva o Povo Brasileiro* (1984). No primeiro, temos a história de um militar que, nos anos 50, é encarregado de levar um prisioneiro (um perigoso "subversivo") da Bahia

[Pág. 113] a Sergipe. No meio do caminho, ocorrem mudanças políticas que determinam que ele abandone a missão e liberte o preso. Getúlio, porém, resolve concluir sua tarefa, desafia as autoridades e torna-se ele mesmo um insurgente.

Esse enredo serve para que João Ubaldo contraponha uma noção de dever enraizada na tradição (no que esta pode ter de íntegro e de violentamente irracional) aos valores fluidos determinados pelas sociedades "modernas" (no que estas podem ter de civilizatório e de obscenamente oportunista). Sem maniqueísmos João Ubaldo nos fala do encontro tenso entre o rural e o urbano, entre o velho e o novo — e, graças ao fluxo violento e transgressivo de sua prosa, a fúria do protagonista assume uma dimensão titânica.

Em *Viva o Povo Brasileiro*, esse viés mitopoético se torna dominante e define o contexto narrativo. O livro conta três séculos de história do Brasil (da ocupação holandesa ao Estado Novo, passando pela Guerra do Paraguai) a partir de personagens populares do Recôncavo Baiano, de "alminhas" que transmigram de geração em geração — compondo um relato fantástico-satírico, em que a alta carga de erotismo se conjuga com uma dimensão messiânica, com referências no poeta satírico Gregório de Matos e nas profecias do padre Vieira. O resultado é uma história contada não em termos cronológicos e socioeconômicos, mas a partir de um imaginário que atravessa as épocas e conforma uma identidade nacional vista pela lente barroca da cultura baiana.

A associação da forma épica a um olhar irônico sobre a história pertence ao que poderíamos chamar de "regionalismo pós-moderno" (em que a fragmentação da realidade contemporânea é apreendida por meio de episódios exemplares, elevados à categoria de

[Pág. 114] mito). Nesse sentido, a obra de João Ubaldo Ribeiro encontra paralelo nos romances do também baiano Antônio Torres (*Meu Querido Canibal* [2000] e *O Nobre Sequestrador* [2003]) e do amazonense Márcio Souza (que em *Galvez, Imperador do Acre*

[1976] e *Mad Maria* [1980] conta a colonização da Amazônia como saga capitalista protagonizada por aventureiros, prostitutas e visionários que mergulham no inferno verde da floresta tropical).

Principais Obras: *Setembro Não Tem Sentido* (1968), *Sargento Getúlio* (1971), *Vencecavalo e o Outro Povo* (1974), *Viva o Povo Brasileiro* (1984), *O Sorriso do Lagarto* (1989), *O Feitiço da Ilha do Pavão* (1997), *Diário do Farol* (2002) — todos editados ou reeditados pela Nova Fronteira.

SÉRGIO SANVANNA

Rio de Janeiro, RJ— 1941

Normalmente associado ao ressurgimento do realismo urbano e ao *boom* do conto brasileiro dos anos 70, Sérgio Sant'Anna se distingue nesse contexto como um autor cerebral. Seus contos podem ter personagens do submundo (como os livros de João Antônio ou Rubem Fonseca); paira em suas narrativas um clima de violência que reflete tanto a repressão do governo militar quanto a degradação do tecido social ocorrida nos últimos anos. Mas Sant'Anna jamais é "naturalista"; suas personagens não falam a língua da rua, e sua prosa, em geral, tem um andamento solene, distanciado.

[Pág. 115] A todo momento ele parece estar investigando suas personagens, dissecando a ação — mesmo quando se trata de um narrador em primeira pessoa. Exemplo disso é o conto "O 58" (do livro *Notas de Manfredo Rangel, Repórter*, 1973), em que o preso 125 conta ao preso 237 o que aprendeu com o preso 58 sobre a vida na cadeia, num diálogo em que sentimos a presença invisível do autor, que conduz a conversa entre esses detentos convertidos em números de modo a explicitar que "o mundo é uma imensa solitária".

Em alguns relatos desse livro e de *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), a frieza narrativa de Sant'Anna chega às raias do experimentalismo, com desconstruções

sintáticas, fragmentação das vozes, inserção de ícones visuais etc. Também aqui, no entanto, percebemos o olhar do anatomista: ele não quer compor uma caleidoscópio semiótico, e sim isolar cada gesto, retirá-lo de sua aparente organicidade, observá-lo de outro ângulo.

Em Sérgio Sant'Anna, uma exposição de quadros ("Uma Visita, Domingo à Tarde, ao Museu"), um ato sexual ("Dueto"), jogos de futebol ("No Último Minuto", "Na Boca do Túnel") ou o microcosmo contido num abrigo de mendigos ("O Albergue") são pontos de partida para uma reflexão metalingüística. Sua intenção, porém, não é expor os andaimes do texto, mas mostrar como todo evento guarda uma semente de estranheza que pode nos ajudar a escapar de nossa "vida dura e insípida" (como ele escreve no conto que dá título ao livro *O Voo da Madrugada*, de 2003, em que o narrador viaja num avião que transporta corpos das vítimas de um acidente).

Daí a beleza de dois textos desse mesmo livro que, aparentemente, são contraditórios: "Um Conto Abstrato" e "Um Conto Obscuro". Lidas em seqüência,

[Pág. 116] essas meditações sobre a escrita mostram que tanto a melodia pura da prosa mais abstrata quanto "os aromas de textos não escritos" (que impregnam sensorialmente as fantasias do escritor) são as faces de uma mesma operação de desmontagem da realidade e de sua reconstrução pela literatura.

Principais Obras: *O Sobrevivente* (1969), *Notas de Manfredo Rangel*, *Repórter* (1973), *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *A Senhorita Simpson* (1989), *Breve Estória do Espírito* (1991), *O Monstro* (1994) — incluídos no volume *Contos e Novelas Reunidos* (Companhia das Letras, 1997) —, *Um Crime Delicado* (Companhia das Letras, 1997), *O Voo da Madrugada* (Companhia das Letras, 2003).

CHICO BUARQUE

Rio de Janeiro, RJ — 1944

O reconhecimento de Chico Buarque como romancista é bem posterior à sua consagração como letrista de música popular ou como autor das peças teatrais *Roda Viva* (1968), *Calabar* (1973, em parceria com Ruy Guerra) e *Gota d'Água* (1975, parceria de Paulo Pontes) e do musical *Opera do Malandro* (1978). Mas seria equivocado pensar que a prosa é um fato tardio no conjunto de sua produção. Talvez não seja exagero dizer que, entre nossos compositores, Chico Buarque é um dos mais "prosaicos", com letras que podem conter pequenas narrativas ("Geni e o Zepelim" e "Construção") ou a espontaneidade de um bate-papo ("Meu

[Pág. 117] Caro Amigo"). Além disso, já em 1974 ele faria uma primeira incursão pela prosa, com *Fazenda Modelo*.

Diferentemente de seus três romances, caracterizados por uma atmosfera de densidade psicológica, *Fazenda Modelo* é uma alegoria, uma "novela pecuária" narrada por um boi, em que o gado de uma propriedade rural é submetido a um plano de modernização que suspende as liberdades individuais em nome do progresso e da eficiência econômica. O livro tem paralelo óbvio com *A Revolução dos Bichos* (1945), de George Orwell: assim como o escritor inglês, que construiu uma paródia zoológica dos regimes totalitários, Chico recorre ao simbolismo da fábula para fazer a crítica da modernização autoritária dos anos 70.

Seus romances pertencem a um período mais recente e têm conteúdo político menos explícito. Mas a irrupção da realidade brasileira (onipresente nesse poeta cujo lirismo é atravessado por letras de dimensão crítica e intervenção cívica) se dá na forma de uma objetividade em crise, que pode ser lida simultaneamente como colapso do sujeito e turvação do lugar social. Em *Estorvo* (1991), o protagonista, após ver pelo olho mágico de seu apartamento um homem cuja identidade não é revelada, empreende uma fuga desesperada e sem explicação por uma cidade onírica, com espaços públicos deformados

(ruas percorridas por camburões e equipes de TV; o sítio da família ocupado por traficantes de drogas). E, em *Benjamin* (1995), um ex-modelo fotográfico que está prestes a ser fuzilado por um bando armado reconstitui *em flashback* sua vida, marcada pela responsabilidade na morte de uma militante política e pela tentativa de purgar essa culpa, ajudando uma moça cujas ligações no submundo conduzem-no à emboscada final.

[Pág. 118] Em ambos, temos o mergulho num universo incompreensível, em que o sujeito é um hóspede atônito e no qual a sociedade tem regras desorientadoras — com a militância política cedendo lugar ao obscuro código do crime. É em *Budapeste* (2003), porém, que Chico Buarque transforma esse estranhamento em princípio de composição, numa trama em que todos os elementos expressam uma identidade ambígua: o protagonista é um *ghost writer*, ou seja, um autor que escreve livros (inclusive autobiografias) dos outros, que mantém vidas paralelas no Rio e em Budapeste (cidade, aliás, cindida em duas: Buda e Pest) e que se aliena e renasce numa língua estrangeira — numa seqüência de duplos que desenham um mundo de instabilidade permanente.

Principais Obras; *Fazenda Modelo* (Civilização Brasileira, 1974), *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995) e *Budapeste* (2003) — estes últimos pela Companhia das Letras.

JOÃO GILBERTO NOLL

Porto Alegre, RS — 1946

Na obra de João Gilberto Noll há duas personagens fundamentais: uma é o protagonista anônimo que aparece em seus contos e romances; a outra é a própria linguagem. Uma não pode ser dissociada da outra, pois nesse autor radicalmente antinaturalista nenhuma personagem tem dimensão psicológica, não há uma interioridade que se contraponha ao mundo real: tudo é

[Pág. 119] efeito de uma linguagem que reproduz mimeticamente o movimento de

deslocamento, de fuga, que está no centro dos diferentes enredos. Ou seja, esse protagonista que se repete não é como as personagens de Rubem Fonseca, que aparecem em diferentes livros sempre com o mesmo perfil biográfico. No caso de Noll, o protagonista não tem nome nem história, não tem eira nem beira — é uma espécie de pura consciência decantada nos sujeitos ficcionais que estão no cerne de seus romances.

Por que então considerar que se trata da mesma personagem? Porque em Noll, seja qual for o livro, o protagonista é invariavelmente um ser errante, para quem a vida familiar (no sentido amplo do termo) é uma forma de encarceramento e que, ao buscar o exílio, encontra cárceres renovados. As personagens de Noll estão sempre realizando uma "travessia geográfica e existencial" (segundo expressão do crítico David Treece, no prefácio a *Romances e Contos Reunidos*, 1997). É assim em *O Quietos Animal da Esquina*, de 1991 (no qual o narrador abandona a miséria da casa materna, é acusado de estupro e se vê "adotado" por uma família em cujo seio reencontra o exílio), *Harmada*, de 1993 (um ex-autor que busca refúgio entre mendigos), *A Céu Aberto*, de 1996 (em que a tentativa de salvar o irmão durante uma guerra num país indefinido lança o protagonista num campo de batalha repleto de violências reais e simbólicas), e, sobretudo, *Berkeley em Bellagio*, de 2002 (em que o estranhamento da viagem se desdobra em degredo lingüístico e erótico).

Há uma surpreendente similaridade entre esse escritor gaúcho e a prosa de Marcelo Mirisola. Ambos escrevem sempre o mesmo "romance de formação" às avessas, em que o percurso transformador resulta em

[Pág. 120] pedagogia negativa; e em ambos a linguagem asfixiante não deixa brechas, não tem ponto de fuga (o mundo coincide com a mecânica da escrita). Mas, onde Mirisola é escatológico e pornográfico, a escrita de Noll é celebrativa, litúrgica, e faz da sexualidade — ou, no caso, da homossexualidade — um interpretante da condição humana. De certo modo, ele não escreve sobre o preconceito (como ocorre na literatura *gay* panfletária), mas serve-se dele para fazer do rejeitado pela sociedade um emblema do homem e de sua inadequação essencial.

Aqui, o homoerotismo é menos uma questão de escolha sexual do que uma apologia

torturada da autodeterminação — o que aproxima Noll de escritores que associam essa temática a um exercício de liberdade materializado pela criação literária: Jean-Claude Bernardet (*Aquele Rapaz*, 1990), Silviano Santiago (*Keithjarreti no Blue Note*, 1996) e João Silvério Trevisan (*Troços e Destroços*, 1997). Os dois últimos, coincidentemente, produziram romances pós-modernos que exploram a intertextualidade, como *Em Liberdade*, de 1981 (em que Santiago escreve uma "continuação" das *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos), e *Ana em Veneza*, de 1994 (em que Trevisan transforma a mãe brasileira do escritor alemão Thomas Mann em personagem que viaja para a Itália com o filho e com a ex-escrava Ana).

Principais Obras: *A Fúria do Corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Hotel Atlântico* (1989), *O Quieto Animal da Esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A Céu Aberto* (1996) — incluídos em *Romances e Contos Reunidos* (Companhia das Letras, 1997) —, *Berkeley em Bellagio* (Objetiva, 2002; reeditado em 2004 pela W11), *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (W11, 2003).

[Pág. 121]

ANA MIRANDA

Fortaleza, CE -1951

A obra de Ana Miranda pertence a um gênero literário tradicional que ganhou novo impulso nos anos 80: o romance histórico. O marco do "renascimento" desse tipo de ficção foi *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco. O avassalador sucesso do escritor italiano criou um fenômeno mundial. Na sua esteira vieram livros como *O Perfume*, do alemão Patrick Süskind, ou mesmo alguns romances do português José Saramago (autor no qual prevalece o trabalho estilístico que lhe valeria o prêmio Nobel de 1998, mas que começou a ter visibilidade mundial com *Memorial do Convento*, de 1982).

Ana Miranda se encaixa perfeitamente nesse gênero, que associa invenção ficcional ao rigor documental da chamada história das mentalidades (que estuda os costumes e a vida privada de outras épocas). *Boca do Inferno* (1989) — seu romance de estréia — é uma

minuciosa reconstituição da "cidade da Bahia", a Salvador do século 17, capital da colônia e palco de uma intriga política que acaba envolvendo o poeta Gregório de Matos e o padre Vieira (os dois principais nomes do barroco brasileiro). A esse livro seguem-se *O Retrato do Rei* (1991), que parte do episódio da Guerra dos Emboabas, no início do século 18, em que paulistas e portugueses disputaram o ouro das Minas Gerais; e *A Última Quimera* (1995), ficção sobre o poeta Augusto dos Anjos, ambientada no Rio de Janeiro da *belle époque*.

Embora envolvente, essa restauração do passado não é apenas uma fantasia ficcional com lastro historiográfico; ela funciona como imagem invertida do presente. No caso de *Boca do Inferno*, a poesia erótica

[Pág. 122] satírica de Gregório de Matos e a oratória espiralada dos sermões de Vieira são a crítica e a tentativa de transcender uma sociedade marcada pela religiosidade e pela sexualidade exacerbadas, pelos meandros de uma política feita de conchavos e traições — fazendo desse Brasil barroco um esboço que chega até nós como auto-retrato.

Da mesma maneira, um livro como *Desmundo* (1996), sobre mulheres enviadas ao Brasil em 1555 para se casarem com os rudes colonizadores cristãos, recompõe o contraste entre o "maravilhamento" inspirado pelo Novo Mundo e a violência das relações sociais do período (marcadas por estupros e mutilações). Inclui-se aí uma ambiciosa recuperação do português quinhentista, o que ao mesmo tempo nos afasta dessa realidade (por causa do estranhamento lingüístico) e nos inclui nessa atmosfera de brutalidade, que lateja na rispidez verbal que redescobrimos no português contemporâneo.

Ana Miranda não está só nesse recorte literário. Além da gaúcha Letícia Wierzchowski (autora de *A Casa das Sete Mulheres*, de 2002, uma saga ambientada durante a Guerra dos Farrapos), outro importante autor de romances históricos é Isaias Pessotti, que escreveu três livros — *Aqueles Cães Malditos de Arquelau* (1993), *O Manuscrito de Mediavilla* (1995) e *A Lua da Verdade* (1997) — em que enigmas filosóficos e buscas por manuscritos perdidos servem de plataforma para aventuras com ritmo detetivesco e

referências eruditas, com deliciosas tramas paralelas que se passam no passado e no presente.

Principais Obras: *Boca do Inferno* (1989), *O Retrato do Rei* (1991), *A Última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Clarice* (1998, publicado [Pág. 123] originariamente com o título *Clarice Lispector — o Tesouro de Minha Cidade*, em 1996), *Noturnos* (1999), *Dias e Dias* (2002) — todos pela Companhia das Letras.

CRISTOVÃO TEZZA

Lages, SC— 1952

Os romances de Cristóvão Tezza têm uma complexidade formal que poderíamos definir como "orgânica". Ou seja, em seus livros o andaime nunca encobre o edifício, a estrutura parece decorrer naturalmente do conteúdo. Em títulos como *Trapô* (1988), *Uma Noite em Curitiba* (1995) ou *O Fantasma da Infância* (1994), a justaposição de diferentes camadas narrativas dá contornos definidos a um tema que percorre toda a ficção de Tezza: o sujeito cindido, consciente da defasagem que há entre seus desejos e o caráter sempre decepcionante da realidade. E isso é válido tanto para os livros iniciais, de conteúdo mais "geracional", político, quanto para as obras maduras, de grande densidade psicológica.

A dicção muito peculiar de Tezza começa a se esboçar em *Ensaio da Paixão*, metáfora amarga do Brasil dos anos 70, sobre um grupo que se isola numa ilha para encenar a Paixão de Cristo. Essa opção pela marginalidade e pelas práticas contraculturais tem raízes biográficas, já que ele participou nos anos 60 de uma comunidade alternativa organizada pelo diretor teatral e escritor Wilson Rio Apa, em Antonina (litoral do Paraná). Mas a experiência também deixou marcas estilísticas: o tema, recorrente em seus romances, de uma existência lateral à sociedade (personificada tanto

[Pág. 124] na ilha de *Ensaio da Paixão* quanto nas vidas paralelas dos livros posteriores) e

a força dos diálogos em seus livros (uma herança dessa vivência teatral).

Em praticamente todos os livros de Tezza, há uma história dentro da outra: em *Trapô*, o narrador reconstitui a história de um jovem poeta suicida a partir dos originais que este deixou; *Suavidade do Vento* é o título tanto desse livro de 1991 quanto do romance que seu protagonista escreve e renega; e, em *Uma Noite em Curitiba* (1995), o amor adúltero de um velho professor por uma atriz vem à tona nas suas cartas, que o filho lê após a morte dele. A alternância de focos e as diferentes vozes que dialogam com os vestígios dos outros ou consigo mesmas nos lançam no coração de sua técnica narrativa e dessa Curitiba em que o escritor mora há mais de 40 anos (e da qual é o mais perfeito retratista, ao lado de Dalton Trevisan).

O mundo de Tezza é habitado por personagens que buscam permanentemente uma porta de saída (como nas fugas reais e imaginárias de *Juliano Pavollini*, 1989). Seja numa intriga policial (*O Fantasma da Infância*), seja num livro que parte da "angústia da influência" de um pintor em relação a seu mestre morto (*Breve Espaço Entre Cor e Sombra*, 1998), o que emerge dessas tramas às vezes intrincadas são justamente os fantasmas e as sombras — fazendo de Cristovão Tezza um escritor que, sem cair nos artificialismos da prosa metalinguística, mostra como o mundo da ficção pode corrigir e superar a estreiteza do mundo real.

Principais Obras: *Ensaio da Paixão* (1982), *Trapô* (1988), *Juliano Pavollini* (1989), *A Suavidade do Vento* (1991) — todos reeditados pela Rocco —, *O Fantasma da Infância* (Record, 1994), *Uma Noite em Curitiba* (Rocco, 1995), *Breve Espaço Entre Cor e Sombra* (Rocco, 1998).

[Pág. 125]

MILTON HATOUM

Manaus, AM — / 952

Com apenas dois romances — *Relato de um Certo Oriente* (1989) e *Dois Irmãos* (2000) — e alguns contos, Milton Hatoum deixou marca profunda na história recente da

literatura brasileira. Sua prosa lapidada e sua paciência narrativa, que têm como matéria-prima a memória familiar, conseguem recuperar o movimento pelo qual as camadas do tempo vão se acumulando e ressurgindo nas reminiscências e nos traumas da lembrança pessoal, que são como os desvãos e as veredas de Manaus, cidade natal do escritor, para onde confluem os enredos dos dois romances.

Em ambos, temos conflitos vividos por clãs de origem libanesa que, embora não se confundam com a biografia de Hatoum (cujo pai veio de Beirute para a região amazônica durante a Segunda Guerra), estão impregnadas por sua vivência, que aparece obliquamente na forma memorialística. No caso de *Relato de um Certo Oriente*, há uma narradora que retorna à Manaus de sua infância e, em diálogo com o irmão, vai reconstruindo a história da casa da matriarca Emilie. Nessa lenta reaproximação, em que paira a sombra do estranhamento, a narrativa obedece ao ritmo da rememoração, vai anexando vozes que ecoam do passado e materializam o drama da identidade vivido pela família de imigrantes nessa cidade flutuante, porto de passagem e cruzamento de culturas.

No segundo romance de Hatoum, a tensão familiar se exterioriza, transforma-se em interpretante da realidade em que está contida. O núcleo ficcional também são dois irmãos (os gêmeos Omar e Yaqub), mas o diálogo fraterno dá lugar ao ódio e a uma disputa que se desdobra no ciúme que o pai (Halim) tem da adoração

[Pág. 126] de sua mulher por Omar. O narrador de *Dois Irmãos* é filho da empregada da família, Domingas, ponte entre a família e o Manaus Harbour (o porto sobre o rio Negro).

Mas o romance é perpassado por uma ambiguidade que problematiza esse ponto de vista externo: se o narrador suspeita ser filho de um dos gêmeos (pertencendo portanto à esfera familiar), o conflito entre o passional Omar e o calculista de Yaqub transborda a casa paterna. Como os gêmeos de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, que encarnam a monarquia e a república (indicando que ambas são faces de uma mesma moeda), os gêmeos de *Dois Irmãos* assinalam uma mesma devastação para quem, como o narrador (um excluído que corteja seus senhores, um "agregado" nos moldes machadianos),

recompõe o desenrolar dos acontecimentos contra o pano de fundo de uma Manaus que se transforma em Zona Franca do capitalismo predatório, sobrevivendo apenas na lembrança dos quintais da infância, com seus aromas e sabores.

O sentido político de *Dois Irmãos*, porém, só aparece como uma das possíveis ressonâncias dessa prosa crepuscular cujas personagens são o tempo, a morte e o esquecimento, em que o futuro é uma "falácia que persiste". Nesse sentido, é impossível ler Hatoum sem fazer um paralelo com o paulista Raduan Nassar, também autor de dois romances de escrita musical — *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um Copo de Cólera* (1978) —, dos quais o primeiro parte igualmente de um núcleo familiar de origem libanesa, cujos violentos conflitos entre pai e filho são uma espécie de microcosmo dos ódios e das paixões mais entranhados na alma humana.

Principais Obras: *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000) — ambos pela Companhia das Letras.

[Pág. 127]

MARÇAL AQUINO
Amparo, SP— 1958

Matadores profissionais, traficantes, espancadores de aluguel; assaltos, ciladas, acertos de contas, chacinas em botecos da periferia. Para Marçal Aquino, literatura é caso de polícia. Ele é autor de alguns dos livros mais envolventes da literatura brasileira atual, com personagens saídas do submundo do crime. Não por acaso, seu conto "Matadores" (*Miss Danúbio*, 1994), foi levado às telas em 1997 pelo diretor Beto Brant; além disso, ele escreveu roteiros dos filmes *Ação Entre Amigos* (1998), *O Invasor* (2001) e *Nina* (2004) — baseado em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski.

A proximidade em relação ao cinema levanta questões importantes. De um lado, existe o fato de suas personagens falarem num jargão cinematográfico. Ou seja,

diferentemente dos malandros de João Antônio, que empregavam um dialeto inacessível ao leitor comum, os bandidos e "meganhas" de Aquino se expressam exatamente como nós imaginamos que eles falem na vida real — o que mostra até que ponto a massificação atingiu a própria realidade (com delinqüentes e delegados imitando os filmes de ação). Isso faz que os livros de Aquino nos incluam na esfera caótica da criminalidade — com o risco, porém, de estetizá-la.

Por outro lado, seria injusto reduzir sua literatura a essa prosa cinematográfica, por melhor que ela seja e apesar da sugestão deixada por títulos como *Faroestes* (2001) ou *Cabeça a Prêmio* (romance de 2003). Afinal, os *thrillers* correspondem a uma parcela menor de seus livros de contos, em que predomina a indignação. Há nos relatos de Aquino algo difícil de transcrever na linguagem da crítica, mas muito fácil de identificar numa primeira leitura: a empatia com os

[Pág. 128] humilhados e ofendidos, o olhar cúmplice que ele lança sobre esses deserdados — como o melancólico tio que detinha num hospício (no conto "Impotências", de *As formas de Setembro*, 1991).

Há mais vítimas do que réus em seus livros, pois até o capanga obrigado a expropriar o bar de um amigo de infância, terminando por assassiná-lo (no pungente "A Face Esquerda", do livro *Famílias Terrivelmente Felizes*, 2003), é uma marionete desse mundo em que toda vida pertence à crônica de uma morte anunciada. Mesmo quando estiliza seus matadores, provocando um misto de fascínio e repulsa, a escrita de Marçal Aquino é sincera, porque a realidade que ele denuncia resiste a qualquer maneirismo — e porque o estranho, o sinistro, de algum modo também está em nós.

Algo semelhante acontece com um dos contistas mais interessantes da nova geração: Ronaldo Bressane, autor da trilogia *A Outra Comédia* — composta de *Os Infernos Possíveis* (1999), *10 Presídios de Bolso* (2001) e *Céu de Lúcifer* (2003). Suas personagens são justamente jornalistas, publicitários e intelectuais "alternativos" atraídos pelo mundo subterrâneo do tráfico de drogas, da prostituição, do sexo perverso, que ele descreve numa linguagem hiperbólica. A intensidade barroca de sua escrita satura a página; mas, no fundo de suas

sátiras anárquicas, sempre ouvimos o riso nervoso dos condenados à morte, de mendigos e presidiários que vivem uma mesma epopéia da abjeção.

Principais Obras: *As Fontes de Setembro* (Estação Liberdade, 1991), *Miss Danúbio* (Scritta, 1994), *O Amor e Outros Objetos Pontagudos* (Geração Editorial, 1999), *Faroestes* (Ciência do Acidente, 2001), *O Invasor* (Geração Editorial, 2002), *Famílias Terrivelmente Felizes* (Cosac & Naify, 2003), *Cabeça a Prêmio* (Cosac & Naify, 2003).

[Pág. 129]

PAULO LINS

Rio de Janeiro, RJ — 1958

Saudado pela crítica e pelo público como o acontecimento literário mais importante dos últimos tempos, o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, abriu espaço para uma produção que escapa aos parâmetros convencionais de nosso sistema literário: obras de moradores das periferias das grandes cidades, de presidiários e ex-detentos que expõem as fraturas de uma sociedade em que as contradições econômicas são resolvidas pela aniquilação. No caso de Paulo Lins, o eixo do romance é o processo de transformação da favela carioca — com seus malandros e pequenos criminosos idealizados pela cultura do morro — em cenário da guerra do narcotráfico, em "neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas".

Nascido na Cidade de Deus (conjunto habitacional dos anos 60 que se transformou numa das maiores favelas brasileiras), Lins colheu os dados para o livro ao participar, como universitário, de uma pesquisa sobre a criminalidade no Rio de Janeiro. O valor do livro, contudo, não está (apenas) em seu caráter documental, "antropológico" — mas justamente no modo de expor a incompreensibilidade desse ambiente de tensão absoluta. Sem uma personagem principal e, portanto, sem um ponto de vista unívoco, Lins cria uma multiplicidade de histórias, vozes e códigos de honra veiculados por uma linguagem

que equilibra o lirismo duro e o humor negro do narrador com o ritmo nervoso dos acontecimentos (que se acumulam como cadáveres) e das falas (cuja gíria velo/ ecoa as balas).

[Pág. 130] Ao mesmo tempo, o encapsulamento da trama — que raramente sai desses limites geográficos em que os traficantes morrem como moscas e o morticínio é um prato trivial como o arroz com feijão mastigado na boca banguela — encena a falta de distanciamento e a incapacidade que esses pobres-diabos têm de visualizar, compreender e, portanto, transcender socialmente o horror em que estão deglutidos. Um horror, porém, que se comunica com quem está fora da Cidade de Deus, já que o leitor do romance sente a todo momento que a aparente gratuidade dessa violência têm uma causa construída fora do perímetro da neofavela.¹²

O impacto de *Cidade de Deus* — que seria adaptado para o cinema por Fernando Meirelles em 2002 — lançou luz sobre outras narrativas que também oscilam entre o testemunhal e o ficcional, mas que sempre investigam o "intestino do inferno", segundo expressão do jornalista e ex-detento Humberto Rodrigues, autor de *Vidas no Carandiru (Histórias Reais)* (2001). São obras como *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do Ódio* (2003), de Ferréz (um morador do Capão Redondo, violento bairro paulistano); *Sobrevivente André du Rap* (2002), um depoimento de José André de Araújo (que escapou do massacre do Carandiru em 1992) ao escritor Bruno Zeni; *Diário de um Detento* (2001), do ex-presidiário Jocenir; e *Memórias de um Sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes (que cumpre pena por homicídio).

[Pág. 131] Principal Obra: *Cidade de Deus* (publicado pela Companhia das Letras em 1997 e relançado pela mesma editora em 2002, em edição revista e reduzida pelo autor).

¹² Essas breves considerações retomam idéias expostas por Roberto Schwarz no ensaio "Cidade de Deus", em *Seqüências Brasileiras* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999)

BERNARDO AJZENBERG

São Paulo, SP — 1959

Na contramão de boa parte da prosa produzida hoje no Brasil, os romances de Bernardo Ajzenberg nos falam de uma realidade essencialmente urbana, porém distante dos cataclismos sociais (miséria, violência) e dos comportamentos aberrantes (loucura, drogas, obsessões sexuais etc). Sua prosa é discreta, intencionalmente neutra; suas personagens são seres comuns, que vivem dramas repartidos de maneira mais ou menos equânime, como os apartamentos de edifícios de classe média, com sua monotonia de tipos humanos. Só na aparência, entretanto, as personagens de Ajzenberg estão a salvo das aflições contemporâneas, pois elas vivem numa cadeia repetitiva de frustrações que são o avesso intinrista dos traumas tísicos que proliferam nos becos da periferia. Nesse microcosmo de subjetividades inconciliáveis, as grandes comoções não são admitidas — somente uma lenta asfixia, a brutalidade silenciosa das relações afetivas.

Um livro como *Variações Goldman* (1998) revela a sutileza da técnica romanesca de Ajzenberg: nesse relato em primeira pessoa, o arquiteto judeu Silvio Goldman se apaixona pela tradutora Dorieta Mangano e, apesar de sua esterilidade, tem com ela uma filha — o que desencadeia uma trama de ciúmes e ressentimentos

[Pág. 132] que envolvem amigos e parentes. Ajzenberg, todavia, evita maldosamente qualquer sobressalto retórico que quebre a harmonia de suas meditações sobre o fracasso e as várias mortes que pontuam o romance acabam sendo assimiladas à cadência irônica de sua escrita. O próprio título do livro, aliás, traz a marca dessa ironia, remetendo à presença ficcional das *Variações Goldberg*, de Bach, no romance *O Naufrago*, do austríaco Thomas Bernhard, que Dorieta traduz em *Variações Goldman* — indicando assim como Ajzenberg realiza variações sobre o naufrágio.

Sua capacidade de detectar deformidades naquilo que é familiar atinge o máximo em *A Gaiola de Faraday* (2001), em que um engenheiro desempregado foge de casa e passa a viver na ruas como indigente, mas continua a observar o comportamento da mulher e dos

filhos. Esse livro mostra como a "marginalidade", num autor como Ajzenberg, pode até ter caráter social ou econômico, mas será primeiramente esse sentimento de inadequação que viceja entre as quatro paredes da frágil realidade doméstica.

A obra de Bernardo Ajzenberg lança luz sobre um aspecto pouco discutido da literatura brasileira contemporânea: a existência de uma prosa que não é "marcada" socialmente, que não responde a determinações do meio (como acontece na literatura regional ou no realismo urbano dos marginalizados e desajustados), mas que transforma a cidade moderna numa espécie de lugar abstrato, no qual o homem pode escolher suas referências culturais e projetar a própria vida, tendo como única esfera social obrigatória o instável núcleo familiar. Nesse sentido, é possível elencar outros escritores que compartilham tal dicção neutra, em que prevalecem o indivíduo urbano e sua consciência desenraizada: João Anzanello Carrascoza (*Dois*

[Pág. 133] *Tardes*, 2002), Cíntia Moscovich (*O Reino das Cebolas*, 1996), Carlos Eduardo de Magalhães (*Os Jacarés*, 2001) e Rodrigo Lacerda (*Vista do Rio*, 2004).

Principais Obras: *Carreiras Cortadas* (Francisco Alves, 1989), *Efeito Suspensório* (Imago, 1993), *Goldstein & Camargo* (Imago, 1994), *Variações Goldman* (Rocco, 1998), *A Gaiola de Faraday* (Rocco, 2001).

BERNARDO CARVALHO

Rio de Janeiro, RJ — 1960

Bernardo Carvalho é o escritor das identidades instáveis, dos enredos que se dobrassem em si mesmos, das personagens que se desmentem e dos narradores que se alternam em relatos dentro de relatos. E, no entanto, esse quebra-cabeças de vozes ficcionais nada tem de cerebral, no sentido de uma prosa em que o experimentalismo formal se sobrepõe à matéria narrada: nos romances de Bernardo Carvalho, o acúmulo de fatos e intrigas que se cruzam parece adiar a descoberta de uma verdade final que se quer evitar a todo custo,

que o leitor percebe, logo nas primeiras linhas, tratar-se de uma experiência traumatizada.

Na escrita sôfrega desse escritor, paira sempre uma ameaça que, quando é finalmente formulada (de maneira oblíqua e rápida), encerra sumariamente a trama, como se fosse penoso conviver por mais tempo com esses fantasmas que estavam à espreita desde o início. "Fui eu que escrevi. Que não me venham com histórias. Esperei anos para falar. Agora é minha vez.

[Pág. 134]Ninguém mais acredita que alguma coisa esteja acontecendo", diz um dos narradores de *Teatro* (1998); "Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui", escreve uma das personagens de *Nove Noites* (2002) — e essas duas citações mostram como Bernardo Carvalho identifica a literatura ao desvelamento de camadas soterradas da consciência, que se apresentam ora como histórias angustiantes que irrompem violentamente (*Os Bêbados e os Sonâmbulos*), ora como práticas que abalam o sistema das relações afetivas e sociais (como nas perversões de *Medo de Sade*, de 2000).

As tramas de seus romances se assemelham a investigações detetivescas — com a diferença de que aquilo que se procura aqui não são criminosos, mas conteúdos recalcados (relações incestuosas, homoerotismo, consanguinidades, rancores, pornografia) e estranhas simetrias que englobam tanto as vidas paralelas de suas personagens quanto contextos culturais e políticos (como nas referências ao terrorista Unabomber, em *Teatro*, ou no choque cultural de *Mongólia*).

Bernardo Carvalho narra os fatos mais torturantes e as coincidências mais surpreendentes com o misto de limpidez e ininteligibilidade que há nos sonhos — fazendo que a própria realidade (representada pelos diferentes panos de fundo sociais e políticos ou pelos registros documentais que perpassam a narrativa) pareça em estado de dissolução. Se suas personagens viajam o tempo todo por conta de obrigações profissionais ou obsessões pessoais — caso do militar de *Os Bêbados e os Sonâmbulos* (que

vai buscar um psiquiatra que enlouqueceu no Chile) ou do narrador de *Nove Noites* (que persegue as pistas de um antropó-

[Pág. 135] logo americano que se suicidou no Brasil) —, seus percursos reconduzem sempre ao núcleo oculto das aberrações afetivas, ao teatro em que convivem diferentes versões do vivido, gerando uma desconfiança paranóica em relação ao outro, a si mesmo e à própria literatura.

Principais Obras: *Aberração* (1993), *Onze* (1995), *Os bêbados e os Sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As Iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003) — todos pela Companhia das Letras.

NUNO RAMOS

São Paulo, SP— 1960

A obra de Nuno Ramos é uma dupla surpresa. Primeiro, porque, antes da publicação de *Cujo* (1993) e *Pão do Corvo* (2001), ele era conhecido no meio cultural sobretudo como artista plástico. Segundo, porque seus livros logo mostraram ser um dos momentos mais inventivos da prosa brasileira contemporânea.

O primeiro título é um livro de aforismos, pequenas reflexões que às vezes se resumem a uma frase e que nunca ultrapassam um parágrafo. O segundo é composto de contos e microcontos. Entre ambos, há em comum uma combinação ímpar de prosa abstrata (reflexiva, não narrativa) e de materialidade bruta (seus raciocínios partem da referência a objetos concretos, que funcionam como *suporte* do texto da mesma maneira que, nas artes visuais, a tela, a pedra, o tecido

[Pág. 136] e a forma tridimensional servem de suporte para o desenho, a escultura, a instalação conceitual etc).

Em resumo, a literatura de Nuno Ramos reproduz o rumor das coisas, a matéria

pensando sobre si mesma. No caso de *Cujo*, são recorrentes algumas meditações sobre o ato de moldar plasticamente o real, fazendo que o livro pareça um caderno de artista, recheado de meditações de ateliê sobre um mundo alquímico feito de breu, feltro, asfalto, e areia. Ao mesmo tempo, Nuno Ramos nos mostra o que há de artificial nessa tentativa de "inventar uma pele para tudo". Ou seja, há um isomorfismo entre essa operação de se apegar a "pedaços do mundo" (alga, lama, vidro) como um pequeno microcosmo estável, compreensível, e a operação textual, essencialmente literária, de compor um todo orgânico de palavras a partir da verborragia do mundo.

A prosa de Nuno Ramos traz implícita uma fenomenologia, uma tentativa de compreender o *ser* das coisas através do modo pelo qual elas aparecem para nós. Em *Cujo*, ele enuncia a "aflição diante das coisas que duram" para, em seguida, perguntar: "*para quem* elas duram?" E, em *Pão do Corvo*, essa angústia se desdobra em pseudonarrativas que equivalem a "conjecturas físicas sobre a condição quase repulsiva de ser uma coisa" — segundo expressão de Noemi Jaffe.¹³ Suas "personagens" podem ser as palavras ("Um Comunicado Sobre as Palavras"), objetos que se cobrem de pó para camuflar sua identidade ("Lição de Geologia") ou mesmo pessoas que se indagam sobre sua simples presença em determinado lugar ("Vamos Voltar Para a Neve").

[Pág. 137] É um mundo que não tem essência, apenas substância. Um mundo sem causa primeira ou finalidade última, apenas propriedades. Essa percepção fenomenológica e não-essencialista da realidade é característica de um aprendizado do olhar proporcionado pela linguagem das artes plásticas. Assim, é possível ver em outros dois críticos de arte que trabalham ficcionalmente essa idéia de um rigor composicional contraposto à indeterminação radical dos objetos do mundo: Rodrigo Naves (*O Filantropo*, 1998) e Teixeira Coelho (*Niemeyer, um Romance*, 2001).

Principais Obras: *Cujo* (1993), *Pão do Corvo* (2001) — ambos pela Editora 34.

¹³ Resenha publicada na *Folha de S. Paulo* em 11/12/2001.

LUIZ RUFFATO

Cataguases, SP — 1961

Os dois volumes de contos e o romance *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, são um exemplo da complexa dialética que enlaça a realidade representada e a forma da representação. Em *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000), o ambiente é o interior mineiro, os becos de Cataguases (cidade natal do escritor), com seus tipos populares (Zito Pereira, Vanim, Bibica, Jorge Pelado, Badeco, Zé Bundinha). Mas esses contos interioranos pertencem a um espaço ficcional posterior ao da prosa regionalista: para essas vidas marcadas pela morte, pela pobreza e pela incerteza, não é possível retornar à vida rural; a única saída

[Pág. 138] possível a modernização representada pela cidade grande, ainda que esta só seja acessível em devaneios de evasão, como as fotonovelas folheadas pela personagem do conto "A Solução", de *(os sobreviventes)*.

Ruffato descreve as peripécias de suas personagens com inversões temporais e recursos tipográficos que justapõem diferentes planos discursivos e pontos de vista, mostrando como a cidade provinciana já foi deglutida por essa modernidade que distorce a realidade e quebra a unidade do vivido. Ou seja, mesmo que seus enredos se passem em espaços reconhecíveis nos diferentes contos (como o beco do Zé Pinto) ou tenham uma continuidade temporal (como nos tríptico "Expição", de *(os sobreviventes)*, que conta diferentes momentos da vida de um jovem negro acusado de matar o patrão bêbado), esses relatos curtos já apontam para uma fragmentação espacial e para uma compressão temporal que atingirão seu ápice em *Eles Eram Muitos Cavalos*.

O romance (cujo título foi extraído de um poema de Cecília Meireles) é ambientado em São Paulo e se passa num único dia. Mas não há propriamente ação, pois tampouco há personagens, apenas vultos anônimos que perambulam pela cidade, com suas vivências entrecortadas: desempregados, donas-de-casa, professores do subúrbio, vendedores

ambulantes, prostitutas, pastores evangélicos; o traficante no carro blindado e o médico que reencontra o assaltante de sua casa na mesa de cirurgia. Do conto para o romance fragmentário, da cidadezinha periférica para a periferia da metrópole, Ruffato descreve um único processo de alienação do sujeito e de atomização da consciência — materializado por uma narrativa que se esfacela à medida que se aproxima do cerne cosmopolita da degradação globalizada.

[Pág. 139] Essa estética do fragmento (que remonta ao romantismo europeu) assumiu feições próprias não apenas na obra de Ruffato, mas em boa parte de nossa prosa contemporânea, como mostram as modulações irônicas de Airton Paschoa (em *Contos Tortos*, de 1999, e na novela *Dárlin*, de 2003), as anatomias urbanas de Cláudio Galperin (*O Averso dos Dias*, 1999) ou o intimismo das micro narrativas de Bruno Zeni (*O Fluxo Silencioso das Máquinas*, 2002).

Principais Obras: *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998), *(os sobreviventes)* (2000), *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001) — todos pela Boitempo.

FERNANDO BONASSI

São Paulo, SP — 1962

Em meados dos anos 90, Fernando Bonassi publicou um romance que deflagraria um processo de renovação da prosa urbana: *Subúrbio*, livro cujo realismo brutal trouxe novamente para o centro da cena literária as personagens dos arrabaldes das cidades brasileiras. O enredo do livro tem a banalidade atroz das manchetes de jornal: num bairro da periferia de São Paulo, um casal de aposentados (mencionados apenas como "o velho" e "a velha") vive um cotidiano de ressentimentos, insignificância, decadência física e degradação econômica — até que o velho conhece uma menina e mergulha num idílio erótico que culminará em estupro e linchamento.

[Pág. 140] Essa temática conecta Bonassi ao realismo dos anos, 60 e 70, a autores como João Antônio e Rubem Fonseca — e suas obras posteriores confirmarão o parentesco, com uma representação cada vez mais intensa da violência (policial ou criminosa, mas também psicológica, simbólica). Entretanto, *Subúrbio* concentra num único volume aquilo que depois iria se tornar a marca de sua prosa e da chamada "Geração 90":¹⁴ uma grande quantidade de formas narrativas, que obedece não a uma vocação experimental, mas à tentativa de compreender a variedade de vozes que ecoam dos espaços periféricos.

Nos capítulos desse romance e nas micronarrativas de um livro como *100 Histórias Colhidas na Rua* (1996), Bonassi reproduz a fala rude dos excluídos, o que inclui desde o modo bestializante com que os amantes se referem ao corpo até a gíria de "meganhas" e traficantes ou a salmodia de pastores evangélicos. Mas em nenhum momento ele cai na presunção de mimetizá-los de modo neutro. Embora tenha nascido num bairro operário como a Mooca (estando, portanto, familiarizado com as tensões do tecido social urbano), Bonassi nunca esconde sua intervenção autoral, suas mediações literárias e sua empatia moral: os solilóquios de suas personagens e o retrato das paisagens suburbanas (captadas a partir das deformações impostas pela miséria) estão impregnados pela náusea de quem testemunha uma situação revoltante e por uma tentativa de resgatar vestígios de lirismo nessas vivências massacradas.

O realismo de Bonassi tem dimensão ética. Sua prosa fragmentária incorpora o ponto de vista dos

[Pág. 141] alienados do processo produtivo, mas é também uma recusa de construir narrativas pasteurizadas: um romance convencional, naturalista, nos familiariza com a violência; o estilhaço de realidade denuncia esse estado de exceção que parece ser a regra da vida social. Na novela *O Céu e o Fundo do Mar* (1999) e na peça teatral *Prova Contrária* (2003), Bonassi cria enredos amorosos atravessados pelos fantasmas da repressão militar. E em *Passaporte* (2001, diário ficcional de uma temporada na Alemanha), estabelece pontes

¹⁴ Ver o capítulo sobre o escritor Nelson de Oliveira.

entre os nossos genocídios cotidianos e os holocaustos da história européia. Com isso, esse prosador de intensa atividade como roteirista e dramaturgo (ele é autor da peça *Apocalipse 1,11*, baseada na chacina dos presidiários do Carandiru, em 1992) se transformou em referência para prosadores nos quais a fabulação está sempre atrelada a um compromisso com a crítica da realidade.

Principais Obras: *Um Céu de Estrelas* (Siciliano, 1991), *Subúrbio* (Scritta, 1994), *Crimes Conjugais* (Scritta, 1994), *100 Histórias Colhidas na Rua* (Scritta, 1996), *O Céu e o Fundo do Mar* (Geração Editorial, 1999), *Passaporte* (Cosac & Naif, 2001), *Apocalipse 1,11* (em: Teatro da Vertigem, *Trilogia Bíblica*, Publifolha, 2002), *Prova Contrária* (Objetiva, 2003).

[Pág. 142]

JULIANO PESSANHA

São Paulo, SP — 1962

Juliano Garcia Pessanha é um escritor que transita por diferentes gêneros literários, mas cuja essência não está em nenhum. Ele é autor de uma trilogia composta de *Sabedoria do Nunca* (1999), *Ignorância do Sempre* (2000) e *Certeza do Agora* (2002), e cada um desses livros inclui textos de ficção, poemas em prosa e ensaios. No entanto, sua obra consiste na recusa de qualquer formalismo e da literatura como um artefato com finalidade em si mesmo.

Essa rejeição provém de uma negatividade radical, que não se confunde com a antipoesia e a antiretórica de poetas e prosadores experimentais. Nestes, a dissolução das formas estabelecidas tem como objetivo ressaltar o caráter material da palavra poética e desconstruir as ilusões da representação "naturalista" por meio de uma prosa fragmentária, fiel à descontinuidade da experiência. Em ambos os casos, a forma literária é um porto de chegada: seu rigor construtivo se contrapõe à dispersão da vivência empírica e aos estereótipos lingüísticos que a reproduzem.

Garcia Pessanha caminha no sentido contrário. Sua escrita torturada, de forte pendor filosófico (em que paira a sombra do filósofo alemão Martin Heidegger), é uma reação ao sufocamento do sujeito, emparedado por uma realidade alienante e por "constructos lingüísticos" que o transformam num "animal blindado". Desse ponto de vista, não há distinção entre literatura convencional e literatura experimental: ambas não passam de um "teatro hiper-construído" que exila o homem da angústia que o define. Em lugar dessa literatura "estetizante", Pessanha nos propõe uma relação ética com o texto — como

[Pág. 143] podemos ler no ensaio "Província da Escritura" (*Certeza do Agora*).

Seus poemas em prosa são estilhaços de pensamentos; seus ensaios são encadeamentos de aforismos; suas narrativas são anti-histórias — como na viagem sonâmbula do personagem Z, do conto "Deslocamento" (*Sabedoria do Nunca*). Apesar disso, sua obra é literatura, justamente pela centralidade que a palavra assume em seus livros, ora como sintoma de arregimentação do real ("o alívio sentido por Adão ao nomear as coisas é o puro inverso do horror que elas sentem quando são nomeadas pela boca-massacre do homem que conhece"), ora como celebração órfica, possibilidade de recuperação de um olhar sobre as coisas que esteja aquém dos protocolos lingüísticos, que seja anterior ao "minotauro gelado da objetivação".

Sua recusa do literário como prótese da existência faz da experiência pessoal um horizonte incontornável, mas ele jamais cai no registro autobiográfico ("biografia é a tristeza de não ter podido residir no elemento negativo: se o homem foi constrangido a abandonar a 'simplicidade da noite' pela loucura do nascimento, ele pode, numa rememoração permanente do oculto, suportar a luz cansada que vigora na passagem pelo exílio deste mundo"). A maneira que Pessanha encontrou para fazer uma literatura visceral sem estetizar o "eu" é a "Heterotanatografia" (*Certeza do Agora*), ou seja, o avesso da autobiografia, relato de uma vida vivida como morte (*thanatos*) e alteridade (hetero-), testemunho ficcional de uma infância submetida ao massacre da "vida administrada" (segundo expressão do filósofo alemão Theodor Adorno). Essa singular combinação de lucidez metafísica com hipersensibilidade coloca Pessanha no âmbito de uma literatura de

sondagem interior cujos antecedentes

[Pág. 144] diretos em língua portuguesa, são o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (um dos heterônimos de Fernando Pessoa), e os romances de Clarice Lispector.

Principais Obras: *Sabedoria do Nunca* (1999), *Ignorância do Sempre* (2000), *Certeza do Agora* (2002) — todos pela Ateliê Editorial.

ANDRÉ SANTANNA

Belo Horizonte, MG — 1964

Uma das formas mais eficazes de subversão literária é a paródia. Enquanto a renovação formal e as contestações empreendidas pelos escritores podem ser assimiladas ao longo do tempo (perdendo o caráter perturbador da ordem vigente), a paródia é uma espécie de vacina contra essa caducidade, pois parte dos discursos estabelecidos e vai minando-os, desconstruindo-os por dentro, não podendo jamais ser assimilada sem que represente uma espécie de vírus inoculado na linguagem.

Se isso é particularmente válido numa época em que a indústria cultural consegue cooptar e pasteurizar qualquer voz dissonante, nenhum escritor soube utilizar a linguagem da comunicação de massa contra ela mesma como André Sant'Anna. Com apenas dois livros, esse mineiro radicado em São Paulo, filho do escritor Sérgio Sant'Anna, conseguiu fazer uma prosa de estereótipos, cujo efeito cumulativo e encantatório expõe o modo como sucumbimos a clichês e manipulações linguísticas.

[Pág. 145] Não por acaso, seus livros tomam por tema justamente dois dos afetos mais elementares explorados pelo discurso político e pela publicidade: *Amor* (1998) e *Sexo* (1999). No primeiro, não há ação, e sim frases que associam repetitivamente lembranças e fatos midiáticos, com verbos sempre no gerúndio, num fluxo no qual não há nem sujeito nem hierarquias: "criancinhas esguichando sangue e o joelho do Zico esguichando

sangue", "o Maradona, lá no México, marcando aqueles gols e o Freud fumando aquele charuto", "aquelas crianças nascendo sem cérebros e o cérebro do Einstein e o cérebro do Presidente dos Estados Unidos e o pau do Presidente dos Estados Unidos e o pau murcho do Aiatolá do Irã".

Em *Sexo*, Sant'Anna troca o lirismo estandardizado de *Amor* por uma trama na qual as personagens são estereótipos da pornografia e do racismo: o "Executivo de Óculos Ray-ban", o "Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais", a "Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol", o "Japonês da IBM", o "Negro, Que Fedia", o "Negro, Que Não Fedia" etc. Pouco importa o enredo do livro, pois, a cada parágrafo em que seus clichês ambulantes aparecem, Sant'Anna repete essas descrições que substituem os nomes próprios, criando uma hipnose às avessas, uma náusea em relação aos fetiches do erotismo e do consumismo.

O antecedente imediato de André Sant'Anna é a obra em prosa do poeta Sebastião Nunes, especialmente sua *História do Brasil*, de 1992 (releitura dos manuais escolares, com paródias dos ícones visuais e dos documentos de nossa história oficial). Nesse mesmo registro, podemos citar ainda *Nada Mais Foi Dito Nem Perguntado* (2001), de Luís Francisco Carvalho Filho (instantâneos irônicos da linguagem dos tribunais, com ecos de Kafka); e os contos de *A Máquina*

[Pág. 146] peluda (1997) e o romance *Adorável Criatura Frankenstein* (2003), em que Ademir Assunção cria uma mitologia *pop* com citações de desenhos animados, seriados de TV, personagens históricas e ícones da cultura de massa (que incluem desde Zé Colméia e Pernalonga até o Unabomber, Gerald Thomas, Caetano Veloso e Roberto Marinho).

Principais Obras: *Amor* (Edições Dubolso, 1998), *Sexo* (7 Letras, 1999).

MARCELO MIRISOLA

São Paulo, SP — 1966

É possível encontrar afinidades de Marcelo Mirisola com os escritores da chamada "Geração 90", como Fernando Bonassi, Marcelino Freire ou Ronaldo Bressane. Mirisola partilha com eles a escrita fragmentária e a temática da sordidez moral e da degradação urbana, com imagens escatológicas que se acumulam como o lixo das ruas. Mas, se cada um desses tem escritores tem suas próprias obsessões, o traço mais característico de Mirisola é o registro autobiográfico, perceptível mesmo quando ele recorre a personagens fictícias e a narrativas em terceira pessoa.

E isso ocorre justamente porque em nenhum momento Mirisola consegue se desvencilhar de seus fantasmas, que aparecem em diferentes contos como fetiches de uma sexualidade maníaca. Se há violência em seus relatos, é uma violência simbólica: quanto mais

[Pág. 147] ele mergulha em seus delírios masturbatórios, mais o desejo se mostra como deformidade e autoflagelação. Todas as personagens de Mirisola são fracassados que vivem uma espécie de êxtase acusatório, apontando a falência dos projetos da classe média — com seus "cafetões da qualidade de vida" e corretores de "paraísos obrigatórios", enfim, todo o imaginário falido do Brasil bossa-nova, tropical e moderno. Mas ele fala não de um lugar abstrato, e sim como filho de uma burguesia que sucumbiu à cultura de massa e ao terror econômico. Por isso, seus dois romances — *O Azul do Filho Morto* (2002) e *Bangalô* (2003) — transformam o *Bildungsroman* (o "romance de formação" alemão, que narra em tons épicos a trajetória do indivíduo burguês) em "romance de deformação", cujo humor corrosivo cancela qualquer possibilidade de encontrar saída desse asfixiante "paraíso mentido" da sociedade do espetáculo ("queria ver só as recordações de um Mareei Proust se, no lugar das *madeleines*, tivesse que encarar um *Almoço Com as Estrelas* e suas respectivas maioneses e mandiopans em 1973").

Com um estilo espasmódico, que oscila entre o erudito e o *kitsch*, o sublime e o

pornográfico, Mirisola revolve as reminiscências de uma família de sádicos idiotizados (a avó demente e racista que brutaliza as empregadas, o avô açougueiro que "trabalhava com balanças adulteradas, sonhando com vitelas e querubins enrabados"), criando um maciço verbal de puro horror, no qual se introduzem momentos dolorosos de epifania e autocomiseração. Nesse "breviário do desfazimento", ele representa a si mesmo como um "semideus enrabado" que transa com mulheres saídas do "disk-puta", mas consegue enxergar aí uma espécie de Eldorado niilista, com a visão de "uma hecatombe no lugar do pôr-do-sol" e a certeza de que "O prolongamento de qualquer morticínio e a esperança da paz".

A euforia negativa de Mirisola, sua celebração do naufrágio libertador, deve muito à prosa anárquica de *outsiders* norte-americanos como Bukowski e John Fante — mas também se aproxima do cenário alucinado (e igualmente autobiográfico) de autores como Reinaldo Moraes (*Tanto Faz*) e Mário Bortolotto (*Bacana na Chuva*).

Principais Obras: *Fátima Fez os Pés Para Mostrar na Choperia* (Estação Liberdade, 1998), *O Herói Devolvido* (Editora 34, 2000), *O Azul do Filho Morto* (Editora 34, 2002), *Bangalô* (Editora 34, 2003).

NELSON DE OLIVEIRA

Guáira, SP — 1966

A obra de Nelson de Oliveira é a melhor porta de entrada para o que se convencionou chamar de Geração 90 — expressão que ele mesmo colocou em circulação ao organizar duas antologias de contos, intituladas *Geração 90 — Manuscritos de Computador* (2001) e *Geração 90 — os Transgressores* (2003), e a revista *PS:SP* (que localizou em São Paulo o epicentro do fenômeno). Os escritores normalmente citados sob essa rubrica (André Sant'Anna, Fernando Bonassi, Ivana Arruda, Joca Reiners Terron, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire e Ronaldo Bressane, entre tantos outros) têm como

referência o *boom* vivido pelo conto brasileiro nos anos 70, com autores como José J.

[Pág. 149] Veiga, Rubem Fonseca, João Antônio, Sérgio Sant'Anna e Márcia Denser.

E, a exemplo do que acontecia entre esses últimos, a grande coesão temática da Geração 90 não chega a caracterizar um movimento, pois não há proposta estética comum, e sim uma afinidade de preocupações. Violência, tecido social esgarçado, ressentimento econômico e racial, perversão sexual: são os lugares-comuns desse "realismo suburbano" que lança um olhar generoso sobre o lumpesinato — estrato social que não constitui classe (pois mendigos, desempregados e criminosos, do chamado "lumpemproletariado", estão radicalmente excluídos do sistema produtivo), que não tem lugar (ocupa um território amorfo, entre o campo e a cidade) e que, até agora, não tinha uma literatura.

O compromisso da criação ficcional com o espaço público, entretanto, evita o ultra-realismo e garante a diversidade de soluções estéticas dessa produção. Se um contista como Marcelino Freire (pernambucano radicado em São Paulo) tem como personagens os deserdados da terra, transplantados para o solo desenraizante da cidade, a oralidade de seus contos não é mera transposição de lamentos, mas a reconstrução do mundo do excluído a partir dos restos de uma linguagem submetida a um regime de fome. Como mostra o título de seu livro de estréia — *Angu de Sangue* (2000) —, Freire extrai a palavra "angu" ("confusão", mas também "comida misturada com farinha") da palavra "sangue", recompondo o universo do retirante a partir dos resquícios lingüísticos que reverberam na realidade sangrenta que o acolhe. E, numa escritora como Ivana Arruda, observamos operação semelhante: os contos de *Falo de Mulher* (2002) remetem simultaneamente a *falas* femininas e à afirmação viril (o falo) de prostitutas, órfãs e solteironas submetidas a uma dupla segregação (social e sexual).

Talvez a obra de Nelson de Oliveira seja a que melhor expresse a forma singular com que cada um dos autores da Geração 90 compartilha essas preocupações sociais. Afinal, sua paternidade literária está não no realismo dos anos 70, mas nas narrativas insólitas de Campos de Carvalho e Murilo Rubião. Mas ele lança sua percepção do

fantástico (aprendida com esses dois escritores de extração surrealista) numa ambiência *underground*, como podemos ler nas narrativas de *O Filho do Crucificado* (2001) — uma fauna de personagens insólitas articuladas pelo tema do apocalipse — ou no romance *Subsolo Infinito* (2000) — em que as alucinações de um mendigo oriundo da classe média fazem que a condição do espoliado, do *lumpen*, ultrapasse as determinações econômicas e se transforme em metáfora da alienação pós-moderna.

Principais Obras: *Naquela Época Tínhamos um Gato* (Companhia das Letras, 1998), *Treze* (Ciência do Acidente, 1999), *Subsolo Infinito* (Companhia das Letras, 2000), *O Filho do Crucificado* (Ateliê, 2001).

BIBLIOGRAFIA E SITES

[Pág. 151] *Título*

[Pág. 152]

OBRAS DE REFERÊNCIA

Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (2 v.). São Paulo: Global, 2001.

Nelly Novaes Coelho, *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

Luciana Stegagno Picchio, *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ANTOLOGIAS

Relacionamos abaixo algumas antologias que são dedicadas exclusivamente à literatura brasileira contemporânea e coletâneas que abrangem todo o século 20, incluindo escritores atuais. As coletâneas de poesia são naturalmente mais numerosas do que as de prosa,

[Pág. 153] pois é mais simples reunir um conjunto representativo de poemas do que um de textos de ficção, que exigem volume maior de páginas.

Poesia

Claudio Daniel e Frederico Barbosa (orgs.), *Na Virada do Século — Poesia de Invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.

Heloísa Buarque de Hollanda (org.), *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998 (1ª edição: 1976).

____ (org.), *Esses Poetas — uma Antologia dos Anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

Ricardo Corona (org.), *Outras Praias — 13 Poetas Brasileiros Emergentes*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Alexandra Maia e Claufe Rodrigues (orgs.), *100 Anos de Poesia — um Panorama da Poesia Brasileira no Século XX* (2 v.). Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

Ítalo Moriconi (org.), *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

José Nêumanne Pinto (org.), *Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século*. São Paulo: Geração, 2001.

Prosa

Ítalo Moriconi (org.), *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Nelson de Oliveira (org.), *Geração 90 — Manuscritos de Computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

Nelson de Oliveira (org.), *Geração 90 — os Transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Antologias Publicadas no Exterior

Régis Bonvicino, Michael Palmer e Nelson Ascher (orgs.), *Nothing the Sun Could Not Explain: 20 Contemporary Brazilian Poets*. Los Angeles: Sun & Moon, 1997.

[Pág. 154]

Adolfo Montejo Navas (sel.), *Correspondência Celeste: Nueva Poesia Brasileira (1960-2000)*. Madrid: Árdora, 2001.

Giovanni Ricciardi (a cura di), *Scrittori Brasiliani: Testi e Traduzioni*. Napoli: Tullio Pironti, 2003.

REVISTAS LITERÁRIAS

Babel — Revista de Poesia, Tradução e Crítica. Campinas/Florianópolis/Santos: Babel.

Cacto — Poesia & Crítica. São Bernardo do Campo: Cacto.

Cadernos de Literatura Brasileira (números temáticos dedicados a escritores brasileiros). São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Coyote — Revista de Literatura e Arte. Londrina: Revista Coyote.

Et Cetera — Literatura & Arte. Curitiba: Travessa dos Editores.

Ficções. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Inimigo Rumor. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Rodapé — Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea. São Paulo: Nankin.

Sebastião. São Paulo: Selo Sebastião Grifo.

Sibila — Revista de Poesia e Cultura. São Paulo: Ateliê.

[Pág. 155]

SITES

www.bn.br (Biblioteca Nacional)

www.academia.org.br (Academia Brasileira de Letras)

www.itaucultural.org.br

www.weblivros.com.br

www.capitu.com.br

www.klickescritores.com.br

www.releituras.com

www.secrel.com.br/jpoesia

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Adorno, Theodor 143
Ajzenberg, Bernardo 131-3
Albers, Vera 100
Alcântara Machado, Antônio de 83
Alcides, Sérgio 35
Aleixo, Ricardo 68
Alighieri, Dante 22-3, 27
Alves, Castro 41
Alvim, Francisco 32-3, 74, 76
Amado, Jorge 88
Amaral, Tarsila do 96
Andrade, Mário de 14
Andrade, Oswald de 14, 32
Anjos, Augusto dos 29, 121
Antônio João 88, 90, 114, 127, 140, 149
Antunes, Arnaldo 65-6
Apolhnaire, Guillaume 26
Aquino, Marçal 92, 127-8, 148
Araújo, José André de 130
Araújo, Laís Corrêa de 19
Arruda, Ivana 148-9
Ascher, Nelson 61-2, 77
Ashberry, John 41
Assunção, Ademir 45, 146
Auden, Paul 37
Augusto, Eudoro 33, 58
Ávila, Affonso 19-21
Ávila, Carlos 68
Azevedo, Carlito 16, 69-71, 74, 77

Bach, Johann Sebastian 132
Bananére, Juó 49
Bandeira, João 65
Bandeira, Manuel 14, 15, 17, 30, 68, 73, 77
Barbosa, Frederico 67-8, 77
Barros, Manoel de 16, 17-9
Barroso, Ivo 36
Baudelaire, Charles 28, 69
Bense, Max 26
Bernardet, Jean-Claude 120
Bernhard, Thomas 132
Blanc, Aldir 38
Bonassi, Fernando 92, 139-41, 146, 148
Bonvicino, Régis 59-60, 78
Borges, Contador 45
Borges, Jorge Luis 23
Bortolotto, Mário 148
Bosi, Viviana 35
Braga, Rubem 106
Brandão, Ignácio de Loyola 103-5
Brant, Beto 127
Brecht, Bertolt 45
Bressane, Ronaldo 128, 146, 148
Britto, Paulo Henriques 50-3
Buarque de Holanda, Sérgio 83, 95
Buarque de Hollanda, Heloísa 72
Buarque, Chico 38, 82, 116-8
Bueno, Alexei 37
Bukowski, Charles 148
Burroughs, William 103
Burton, Richard 70
Cabral de Melo Neto, João 14, 28, 58, 68, 77-8, 96

Cacaso 32
Caiafa, Janice 72
Calixto, Fabiano 77
Camões, Luis de 23
Campos de Carvalho, Walter 150
Campos, Angela de 72
Campos, Augusto de 16, 22, 26-7, 39, 65, 77, 94-5
Campos, Cid 26
Campos, Haroldo de 16, 22-3, 27, 51, 55, 65, 94-5
Campos, Paulo Mendes 106
Candido, Antonio 61, 67, 91
Cardoso, Lúcio 88
Carone, Modesto 110-2
Carpentier, Alejo 55
Carpinejar, Fabrício 19
Carrascoza, João Anzanello 132
Carrero, Raimundo 98
Cartola 38

[Pág. 157]

Carvalho Filho, Luis Francisco 145
Carvalho, Age de 16, 63-4
Carvalho, Bernardo 82, 111, 133-5
Castro, Amilcar de 24
Caymmi, Dorival 38
Celan, Paul 41, 63, 78, 110
César, Ana Cristina 35
Cézanne, Paul 69-70

Chacal 49

Chamie, Mário 34

Cicero, Antônio 46-8

Clark, Lygia 24

Coelho, Marcelo 100

Coelho, Paulo 105-6

Coelho, Teixeira 137

Cohn, Sérgio 46

Conselheiro, Antônio 41

Cony, Carlos Heitor 92-4

Corbière, Tristan 28

Corona, Ricardo 46

Corsaletti, Fabricio 77

Costa e Silva, Alberto da 37

Costa Lima, Luiz 29

Costa, Horácio 55-6

Crowley, Aleister 103

Cruz, Oswaldo 109

Cummings, e. e. 27

Damazio, Reynaldo 62

Daniel, Arnaut 26

Daniel, Claudio 55-6

Deguy, Michel 54

Denser, Márcia 149

Dolhmkoff, Luis 62

Donne, John 27

Dos Passos, John 104

Dostoiévski, Fiódor 127

Dourado, Autran 109

Drummond de Andrade, Carlos 14, 15, 17, 23, 30, 32, 41, 53, 56, 58, 68-9, 74, 77

Duchamp, Marcel 33

Duprat, Rogério 96

Eco, Umberto 121

Einstein, Albert 145

Eliot, T.S. 37, 71

Espinheira Filho, Ruy 37

Espínola, Adriano 37

Fante, John 148

Faustini, Mário 64

Fernandes, Millôr 107

Ferraz, Eucanaã 48

Ferraz, Heitor 73-5, 77

Ferraz, Paul 62, 77

Ferreira, Evandro Affonso 102

Perréz 130

Figueiredo, Rubens 111

Fonseca, Rubem 84, 88, 90-2, 114, 119, 140, 149

Freire, Marcelino 146, 148-9

Freitas Filho, Armando 34-6

Freud, Sigmund 145

Freyre, Gilberto 83

Fusco, Rosário 83

Galperin, Claudio 139

Galvão, Donizete 19

Garcia-Roza, Luís Alfredo 92

Gil, Gilberto 38

Ginsberg, Allen 45

Goeldi, Oswaldo 69

Goethe, Johann Wolfgang 22, 41

Goya y Lucientes, Francisco José de 60

Guerra, Ruy 116

Guignard, Alberto da Veiga 73

Guimaraens, Alphonsus de 45

Guimarães, Júlio Castañon 52-4

Gullar, Ferreira 16, 24-5, 35

Hammet, Dashiell 29

Haro, Rodrigo de 45

Hatoum, Milton 125-6

Heidegger, Martin 142

Heine, Heinrich 63

Helder, Herberto 25

Hendrix, Jimi 103

Henriques Neto, Afonso 44-6

Heráclito 57

Hilst, Hilda 85, 97-9

Ivo, Lêdo 37

Jaffe, Noemi 136

Jakobson, Roman 26

[Pág. 158]

unqueira, Ivan 36

Kafka, franz 109-10, 145

Kilkerry, Pedro 14, 27

Lacerda, Rodrigo 133

Leminski, Paulo 59, 65

Léry, Jean de 70

Lezama Lima, José 23, 55

Lima, Jorge de 97

Lima, Manoel Ricardo de 60

Lins, Paulo 129-1

Lispector, Clarice 58, 85, 88, 97, 144

Lopes, Rodrigo Garcia 45

Lorca, Federico Clareia 45

Lucchesi, Marco 36

Luft, Lya 86

Macalé, Jards 40

Machado de Assis, Joaquim Maria 96, 126

Machado, Duda 42-3

Magalhães, Carlos Eduardo de 133

Maiakovski, Vladimir Ilich 20

Mallarmé, Stephane 23, 26, 28, 69, 77

Mann, Thomas 120

Mantovam, Kleber 79

Maradona, Diego 145

Marina 47

Marinho, Roberto 146

Martins, Alberto 70

Martins, Floriano 45

Martins, Max 64

Massi, Augusto 74

Matos, Gregório de 40, 49, 113, 121-2

Mattoso, Glauco 48-50

McLuhan, Marshall 40

Meireles, Cecília 138

Meirelles, Fernando 130

Melo, Aberto da Cunha 36

Melo, Patrícia 92

Melo, Tarso de 60, 77-9

Mendes, Luiz Alberto 130

Mendes, Murilo 41, 53, 97

Menezes, Lu 72

Milano, Dante 73

Miranda, Ana 121-3

Mirisola, Maneio 84, 98, 119-20, 146-8

Montale, Eugênio 54, 78

Moraes, Reinaldo 148

Moraes, Vinicius de 38-9

Moriconi, Ítalo 48

Moscovich, Cíntia 133

Motta, Valdo 48

Moura, Antônio 64

Moura, Diógenes 48

Nassar, Raduan 126

Naves, Rodrigo 111, 137

Nejar, Carlos 19

Nietzsche, Friedrich 41

Noll, João Gilberto 82, 118-20

Nono, Luigi 96

Nunes, Sebastião 49, 145

Nutels, Noel 109

Oiticica, Hélio 24

Oliveira, Nelson de 148-50

Orwell, George 117

Paixão, Fernando 57-8

Pape, Lygia 24

Paschoa, Airton 139

Pater, Walter 41

Pécora, Alcir 97

Peirce, Charles Sanders 96

Peixoto, Charles 49

Pellegrini, Domingos 109

Pessanha, Juliano Garcia 98, 142-4

Pessoa, Fernando 53, 57, 144

Pessotti, Isaías 122

Pignatari, Décio 22, 94-6, 101-2

Pinheiro, Paulo César 38

Piñon, Nélida 86

Piva, Roberto 45

Polito, Ronakl 76

Ponte Preta, Stanislaw 106

Pontes, Paulo 116

Pound, Ezra 26, 53, 67, 96

Prado Jr., Caio 83

Prado, Adélia 30-1

Proença, Ruy 46

Proust, Marcel 147

Queiroz, Rachel de 112

[Pág. 159]

Ramos, Graciliano 83, 88, 112, 120

Ramos, Nuno 135-7

Rebelo, Marques 83

Rego, José Lins do 88, 112

Ribeiro Neto, Amador 68

Ribeiro, Dora 58

Ribeiro, João Ubaldo 83, 112-4

Rilke, Rainer Maria 27

Rimbaud, Arthur 70

Rio Apa, Wilson 123

Risério, Antônio 42

Rodrigues, Humberto 130

Rodrigues, Nelson 106

Roquette-Pinto, Claudia 16, 71-3, 78

Rosa, João Guimarães 83, 112

Rosa, Noel 38

Rothko, Mark 69

Rubião, Murilo 150

Ruffato, Luiz 84, 137-9, 148

Ruiz, Alice 65

Sabino, Fernando 106

Sá-Carneiro, Mário de 57-8

Salazar, Jussara 72

Salomão, Waly 40-3, 46

Sant'Anna, Affonso Romano 21

Sant'Anna, André 84, 144-6, 148

Sant'Anna, Sérgio 114-6, 144, 149

Santiago, Silviano 120

Saramago José 121

Sardan, Zuca 32

Sarduy, Severo 23, 55

Schwarz, Roberto 32, 130

Scliar, Moacyr 108-10

Silva, Pedro José Ferreira da *ver* Mattoso, Glauco

Siscar, Marcos 54

Soares, Bernardo *ver* Pessoa, Fernando

Sousândrade 14, 27

Souza, Márcio 114

Staden, Hans 70

Stem, Gertrude 42

Sterzi, Eduardo 77

Suassuna, Ariano 112

Süskind, Patrick 121

Tapia. Marcelo 65

Tatit, Luiz 38

Tavares, Zulmira Ribeiro 84, 99-101, 111

Teixeira Soares, Ana Carolina 40

Teixeira, Humberto 38

Telles, Lygia Fagundes 84-8

Terron, Joca Renners 102, 148

Tezza, Cristovão 87, 123-4

Thomas, Gerald 146

Tôlentino, Bruno 36-8

Tôrquato Neto 40, 103

Torres, Antônio 114

Trakl, Georg 63, 110

Trecc, Dasvid 119

Trevisan, Dalton 82, 87-91, 102, 124

Trevisan, João Silvério 120

Uchoa Leite, Sebastião 28-30, 52

Unabomber 134, 146

Valéry, Paul 28, 63

Van Gogh, Vincent 108

Veiga, José J. 148-9

Veloso, Caetano 38-40, 146

Verissimo, Erico 107

Verissimo, Luis Fernando 105-7

Verunsch, Micheliney 78

Vianna-Baptista, Josely 56-7

Vieira da Silva 69-70

Vieira, padre Antônio 41, 113, 121-2

Vilela, Luiz 109

Volpato, Cadão 100

Volpi, Alfredo 96

Weintraub, Fábio 75-7

Weissman, Franz 24

Wierzbowski, Leticia 122

Willer, Claudio 45

Williams, William Carlos 71

Wittgenstein, Ludwig 54

Xavier, Mareia 66

Xavier, Valêncio 101-3

Yeats, William Butler 37

Zé, Tom 38

Zeni, Bruno 130, 139

Zico 145

AGRADECIMENTOS

Um livro como este, que procura estabelecer aproximações e afinidades entre os vários escritores abordados, supõe não apenas um grande número de leituras, mas também de consultas a amigos que se mostraram entusiasmados pelo projeto e pacientes com minhas hesitações. Por isso, agradeço a Bruno Zeni, Cristovão Tezza, Heitor Ferraz, João Alexandre Barbosa, Régis Bonvicino, Rogério Eduardo Alves e minha mulher, Graziela, pelo interesse com que avaliaram meus esboços e pelas importantes sugestões que fizeram.

O maior agradecimento deveria ser feito ao editor Arthur Nestrovski, que me convidou a escrever esse livro. Sua participação em todas as fases de elaboração (desde a concepção geral do volume até a leitura rigorosa dos originais) torna impossível separar meu trabalho de suas intervenções.

SOBRE O AUTOR

Manuel da Costa Pinto é mestre em teoria literária e literatura comparada pela USP. Autor de *Albert Camus — um Elogio do Ensaio* (Ateliê Editorial, 1998), organizou e traduziu a antologia *A Inteligência e o Cadafalso e Outros Ensaios*, de Albert Camus (Record, 1998). Foi editor da revista *Cult* entre 1997 e 2003. Atualmente, é colunista da *Folha de S. Paulo*, onde assina a seção "Rodapé", sobre literatura e livros.



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
http://groups.google.com/group/expresso_literario/